جامعة تشرين
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

المكان في القصة السورية
(عبد السلام العجيلي ، وليد إخلاصي ، حيدر حيدر أنموذجاً)

بحث أعدّ لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة
فيروز عباس

إشراف الدكتور
عيد حسن محمود

2010 م

المـــقـــدّمـــة

المكان حاضن الإنسان ، وشرط من شروط وجوده ، والعلاقة التي تربط بينهما علاقة أزلية ؛ إذ يشهد المكان انبثاق كينونة الإنسان ، لتبدأ حينئذ علاقة الإنسان بمحيطه مكاناً وزماناً . وقد اهتم الفكر الإنساني على مرِّ العصور بالمكان ، وتعدّدت الدراسات المعرفية ، والفلسفية ، والفيزيائية ، والدينية ، والأدبية التي تناولته في سياقها . وفي العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي عُني علم السرد بالمكان وطوّره بوصفه تقنيةً سرديةً أساسيةً في النص السردي .

أما الخطاب النقدي العربي الحديث ، فقد بـــدأ اهتمامه بالمكان منذ بداية الثمانينيات من القرن الماضي ، عندما ترجم (غالب هلسا) كتاب (جماليات المكان) للفرنسي (غاستون باشلار) ، وقد اتجه عدد من نقاد السرديات إلى دراسة المكان ، متخذين من الرواية العربية أنموذجاً تطبيقياً لدراساتهم ، مسوغين اختياراتهم ببنيةٍ سرديةٍ طويلةٍ ، وأماكنَ واســـعةٍ ، تتمتع بها الرواية ، ممّا يغني الدراسة المتخصصة بالمكان الروائي . في حين لم يخصص الخطاب النقدي العربي المتجه إلى دراســـة البناء الفني في القصة إلا دراستين للمكان هما : (بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة) للباحث (محمد السيد إسماعيل) ، درس فيها فضاءات المكان : (القرية والمدينة ، والصحـــراء) ، في خمس مجموعـــات قصصية لقـــاصين من مصر وليبيا والسودان . أما الدراسة الثانية فهي بعنوان : (المكان في القصة القصيرة في الإمارات) للباحث (بدر عبد الملك) ، درس فيها الانتقال والحركة في المكان في القصة الإماراتية . وما يزال التشـــكيل الفني للقصة العربية عامةً ، والســـورية خاصةً يفتقر إلى خطاب نقدي متخصّص تنظيراً وتطبيقاً .

يتخذ عدد من القاصين السوريين من المكان محوراً رئيساً في قصصهم يتسع لتتبّع أبعاده ، ودلالاته ، ووظائفه . من هنا ، جاء اختيار عنوان البحث (المكان في القصة السورية عبد الســـلام العجيلي ، وليد إخلاصي ، حيدر حيدر أنموذجاً) ، وقد تمّ اختيار العوالم القصصية لهؤلاء القاصين ؛ لاحتفائهم بالمكان تشـــكيلاً ، ودلالةً ، وتنوعاً ؛ ولأنهم يمثلون مراحل متنوعة من تعامل القاص السوري مع المكان ، بوصفه ظاهرةً فنيةً بنائيةً ، تؤدي دوراً أساسياً يجعل القاص في حالة تجريبٍ دائمةٍ ؛ إذ إن التشكيل المكاني لقصته يُظهر رؤيته للعالم . ولا يشكّل المكان المحورَ الرئيس في القصص كلّها ، إذ نجد بعض القصص تســـتجيب لبحث المكان أكثر من غيرهـــا ، واختيار هـــذه القصص لا يُظهر تفوقها النوعي وحسب ، بل يعني مناسبتها التامة لموضوع المكان ، وهـــو موضوع حيوي وفعّال في تشكيل دلالاتها .

ولا يعني التخصّص في دراسة عنصر واحد من عناصر السرد القصصي إهمالَ العناصر الأخرى ، فالمكان لا يدرس بمعزل عن السياق الذي يرد فيه ، وعن علاقته بعناصر السرد كلها . من هنا ، تأتي أهمية الدراسة المتخصّصة التي تحاول أن تتعامل مع القصة في كليتها من خلال عنصر واحد فقط ، يسهم في تشكيل العناصر الأخرى ، وفي إظهار دلالاتها ، كما تسهم في تشكيله ، وإظهار دلالته .

ولا بدَّ من الإشارة إلى دراسـتين اثنتين اهتمتا بالقاصين (العجيلي وحيدر) ، عنونت إحداهما بـ (جدلية الإبداع الأدبي ، دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي) ، للباحث (محمد نديم خشفة) ، وقد صدرت عام 1990 م . درس الباحث فيها المكونات الثقافية والاتجاهات الفكرية في قصص عبد السلام العجيلي ، أما الدراسة الثانية فهي بعنوان (البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية الوعول) للباحث عبد الفتاح إبراهيم .

إن تنوع الأماكن التي يشكّلها القاصون الثلاثة يسمح بالتحديد والتقسيم وفقاً للخطوط العريضة التي تربط بين مسارات إنتاجهم القصصي ، ووفقاً لتباين الرؤى المقدَّمة وتقاربها ، من خلال تشكيل المكان ووصفه ، وتوظيفه في السرد القصصي .

يتحدّد رصد المكان في البحث من خلال الإجابة على مجموعة من التساؤلات هي :

- أين يتموضع كلٌّ من الراوي ، والشخصية في المكان ؟
- كيف يشكّل القاص أماكنه ؟ وكيف يصفها ؟
- ما الوظائف التي يضطلع بها المكان في السرد القصصي ؟ وإلى أي مدى يستطيع المكان تجسيد رؤيا القاص ؟
- إلى أي مدى يؤثر الزمان في المكان ، ويترك انحناءاته في وعي القاص لتشكيل أماكنه ، وتداخلها مع الأزمنة ؟

يقع البحث في مقدّمة ، ومدخل ، وثلاثة فصول ، وخاتمة .

أما المنهج المعتمد في البحث فهو المنهج التحليلي الدلالي متكئين على دراسة داخلية تهتم بلغة النص للوقوف على الدلالات المنبثقة من رؤية القاص ، منطلقين من أن النص وحدة متماسكة شكلاً ومضموناً ، من خلال الاهتمام بالدال الذي تشـكّله المفردات ، والمدلول (الصورة الذهنية للمفردات) ، والدلالات المنبثقة عن رؤية القاص ، ومحاولة كشف الرموز النصيّة المتشكّلة من بؤرة العلاقات بين الدال والمدلول ، والقبض على الأبعاد الجمالية المتأتية من العلاقات الفنيّة في مستوى

دلالاتها ، من دون إهمال العلاقة التي تربط النص القصصي بمرجعيتـــه (المجتمع) لمعرفة علاقة المكان بحالات المجتمع الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية.

تبيّن المقدمة أهمية البحث ، وغايته ، وتوضّح منهجه ، أما المدخل فيتناول مفهوم المكان لغةً واصطلاحاً ، ثم يُظهر علاقة المكان بعناصر السرد القصصي : الشخصية ، الحدث ، الزمان ، اللغة .

ولمقاربة المكان القصصي لا بدَّ من الاستناد إلى شعرية المكان ، ودلالته لفهم المعنى الذي يقدّمه القاص ، بهدف كشف جوهر المكان من خلال معرفة طريقة تشكيله ، ووصفه ، وتحديد وظائفه .

يقف البحث في الفصل الأول على **تقنيات تشـــكيل المكـــان في قصص القـــاصين الثلاثـــة (العجيلي ، إخلاصي ، حيدر)** ، وتتحدّد التقنيات بـــ :

1- الثنائيات الضدية المكانية : يعتمـــد البحث مفهوم الثنائية الضدية المكانية ، أو التقاطب المكاني الذي قدّمه (يوري لوتمان) في تصنيف الأماكن تبعاً لصفاتها ، وحركتها ، ووظائفها .

- ثنـــائية المكان المغلـــق / المكان المفتوح : في قصص حيدر حيدر ووليد إخلاصي ، تعـــود هذه الثنائية إلى مفهوم الاتصال بين الراوي أو الشـــخصية القصصية والآخرين ، وتتوازى هذه الثنائية مع ثنائية (الفرد / الآخرين)، ويأخذ المكان المغلق في القصص صوراً مكانية مختلفة، فقد يكون بيتـــاً ، أو غرفةً ، أو سجناً ، فيدلُّ على الألفة ، أو الدفء ، أو الأمان ، أو الخوف ، والعزلة والوحدة ، ويأخذ المكان المفتـــوح أيضاً صوراً مكانية مختلفة فقد يكون شارعاً ، أو مدينةً ، أو العالم الخارجي كله . وقد يكتسب المكان الواحد دلالةً مزدوجةً ، إذ يكون مغلقاً ومفتوحاً في الوقت ذاته ، ويرصدُ البحث محاولة الفرد التواصل مع الآخرين ، ومحاولة الانعتاق من المكان المغلق إلى المفتوح .

- ثنائية المدينة / غير المدينة : في قصص حيدر حيدر ، تمثّل المدينة المكان الواقعـــي المرفوض الذي يتضـــاد مع مكان غير المدينة تشكيلاً ، ودلالةً ، ومكان غير المدينة يتحدّد بالطبيعية ، وقد يكون واقعياً ، أو حلماً متخيلاً ، وتستمر محاولة الفرد في التواصل مع الآخرين ، ويستمر في إخفاقه .

- ثنائية المكان القديم / المكان الجديد في قصص وليد إخلاصي ، ويتمحور الحدث حول محاولة بعض الشخصيات القصصية الحفاظ على مكانها القديم ثم إخفاقها ، وتعرّضه للتدمير ، ونهوض المكان الجديد مكانه ، والصراع هو صراع بين الحضارتين القديمة والجديدة ، صراع بين الأصالة والجمال والتاريخ والقيم الاستهلاكية الجديدة .

- ثنائية الشرق / الغرب في قصص العجيلي ، تبيّن هذه الثنائية التضاد من حيث الاتجاه ، فيظهر التناقض بين المكانين من الناحية الجغرافية ، كما يظهر تناقض قيمي ، وإنساني ، واجتماعي ،

واقتصادي ، يتجسّد الغرب بالمكان (أوروبا) ، وبالشخصية الغربية ، ويتجسّد الشرق بالبادية السورية والعراق ، وبالشاب الشرقي الذي يتوجه إلى الغرب . وتتجلّى علاقة الشرق بالغرب من خلال العلاقة بين الرجل الشرقي ، والمرأة الغربية ، ويظهرُ كلٌّ من الشرق والغرب بوجهيهما الإيجابي والسلبي .

2 – تحديد المكان وتعيينه : يتمُّ التحديد الجغرافي لبعض الأماكن التي تجري فيها أحداث القصة ، للإيهام بواقعية هذه الأماكن ، ويتخذ التحديد المكاني شكلين : التحديد الجغرافي الدقيق للمكان ، والتحديد العام للمكان .

3 – تجهيل المكان : لا تُذكر تفصيلات أو ملامح خاصة بالمكان .

4 – تنوّع المكان وتعدّده : يأخذ أسلوبين اثنين : ذكر أماكن كثيرة في القصة ، أو تجري الأحداث في أماكن متعددة ومتنوعة .

ويدرس البحث في الفصل الثاني **المكان** : **الوصف والوظيفة** ، وتحدّد أنواع الوصف المكاني بخمسة أنواع هي :

– الوصف الحسي المباشر : يرتبط إدراك المكان في ذهن القاص بوضع أبعاد له ، ويعتمد القاص على حواسه لتقديم وصفه للأماكن ، وتشكّل حاسة البصر أداته الرئيسة ، كما تحضر حاستا السمع والشم في الوصف .

– المسح التتابعي : يقدّم القاص وصفاً دقيقاً وشاملاً للأماكن .

– نظرة عين الطائر : يتخذ الراوي موقعاً مرتفعاً يشرف منه على الأماكن التي يصفها .

– الوصف السردي : يمزج الراوي الوصف بالسرد ، ولا يوقف زمان القصة في الوصف ، إنما يستمرُّ الزمان في تحركه ليسهم في نمو الأحداث إلى درجة يصعب فيها عزل السرد عن الوصف ، ويقدّم هذا الوصف حركة الشخصية في المكان الموصوف .

– الوصف بالحوار : يتمُّ وصف المكان من خلال حوار الشخصيات فيما بينها .

ترتبط وظائف المكان بتقنيات وصفه ، فكلما تعدّدت تقنيات وصفه تعدّدت وظائفه وتنوّعت ، ووظائف المكان هي نفسها وظائف الوصف ، وتتحدّد بأربع وظائف هي :

– الوظيفة الإيهامية : يحاكي الراوي في وصفه للأماكن العالَم الخارجي لإيهام القارئ بأن ما تقدّمه القصة هو الواقع .

– الوظيفة التسجيلية – التوثيقية :كي يحقّق الراوي هذه الوظيفة يستحضر المكان – المرجع باسـمه ليكون مسرحاً للأحداث ، فيسجل المكان بذكر أحداث قد تكون حقيقية معروفة ، وتقوم الوظيفة التسـجيلية على تسجيل نوعين من الأماكن ؛ أحدهما تاريخي ، والآخر يشهد حرباً .

ويتمُّ توظيف المكان التاريخي الأثري باتباع الراوي الخطوتين الآتيتين : سـرد تاريخ المكان التاريخي الأثري ، ووصف المكان التاريخي الأثري .

أما في محاولة استعادة المكان فإنَّ تسجيل الأماكن يأخذ اتجاهين: أحدهما يرحل نحو الماضي لمحاولة استعادة المكان التاريخي القديم . والآخر يتشبث بالحاضر عبر الصراع لامتلاك المكان ، ويحضر المكان بوصفه الوطن ، فتحضـر (فلسطين) في نكبتها ونكستها وتشرد أهلها ، ويحضر (لبنان) في حربه الأهلية ، وعبر مقاومته .

– الوظيفة الجمالية : يدرس البحث المكان القصصي بوصفه مكاناً فنياً، تصنعه لغـة القاص ، وهذا يعني أن جمالية المكان ترتبط بإمكانيات اللغة على التعبير عن التصورات المكانية التي يقدّمها كلٌّ من الراوي والشخصيات القصصية ، وتتحقّق الوظيفة الجمالية عندما يُظهر المكان دلالةً ما ، أو يحمل رمزاً ما ، إذ يقيم الراوي علاقاتٍ بين الكلمات بشكل مختلف عمّا هو مألوف في العلاقات السياقية المألوفة ، وتتشكّل هذه العلاقات وفقاً لأسلوبين هما : إخبار مباشر في سياق السرد ، وأنسنة المكان ببث الحياة فيه .

– الوظيفة التزيينية — الزخرفيـة : لا يضيف الوصف ، هنا ، معنى جديداً ، فوظيفة المكان تزيينية فقط ، يكون الوصف لمجـرد الوصف ، وتظهر رغبة الراوي في إظهار صدقه في النقل الأمين عن الواقع .

ويتجه الفصل الثالث إلى دراسة **علاقة المكان بالزمان** في قصص العجيلي وإخلاصي وحيدر ، إذ يفترضُ وجودُ أحدهما وجودَ الآخر ، ليتحدّد به ، وفي رصد العلاقة بين المكان والزمان يعتمد البحث (الترتيب) أو (النظام) الذي وضَعَه (جيرار جينيت) ضمن دراسته الزمان الأدبي ، فيدرس (حالةَ التوازن المثالي) التي يتوازى فيها زمانا السرد والقصة ، إذ يلتزم الراوي في سرده الأحداث بخطية الزمان ، ويتنامى الحدث تنامياً موضوعياً مع الزمان ، ويدرس هذا الفصل تداخل المكان مع الزمان ، بماضيه وحاضره ومستقبله ، ويقف عند الاسترجاع والاستباق ، وعند تداخل الأزمنة فيما بينها فيحضر المستقبل في الماضي عندما يتضمّن الاسترجاع استباقاً ، ويحضر الماضي في المستقبل عندما يتضمّن الاستباق استرجاعاً ، وتتداخل الأزمنة مع بعضها بعضاً ، ويُعنى البحث

بدراسة تداخل الأماكن والأزمنة فيما بينها ، وعلاقة المكان بالزمان النفسي الخاص المتصل بوعي الشخصية ولا وعيها ووجدانها ، ويتوقف عند حركة المكان والزمان ، وتتجسّد في شكلين هما :

– المكان ثابت والزمان متحرك ، إذ تتوافق حركة زمان الســـرد القصصي مع الزمان الطبيعي في خطيتها نحو الأمام ، نحو المستقبل .

– المكان متحرك والزمان متحرك ، يحاكي الراوي التطور التقني الذي يعرفه مجتمعه ، فيتعامل مع المكان والزمان من موقع حركتهما ، وتحريك المكان يكون باتّـــباع الراوي أحدَ أسلوبين :

استحضار مكان متحرك (وسيلة نقل) إلى السرد القصصي لتدور فيه الأحداث ، وتحوّل المكان من خلال رصد التغير الذي يطرأ عليه ، فيتحول من هيئة إلى هيئة أخرى .

وتأتي الخاتمة لتوضح أهم ما توصل إليه البحث من نتائج ، مع ملاحظة عدم الادعاء بريادة هذا البحث في مجاله ، إنما هو محاولة تسعى في قراءتها التحليلية التأويلية إلى استبطان التجربة القصصية ، وكشف الرؤيا المجسّدة فيها ، بوساطة التحليل الدلالي الذي يتيح لنا إمكانية البحث عن الأبعاد الجمالية المتجلّية في النص ، وإدراكها في سياق متسق فنياً ، في قراءةٍ جادةٍ راجين أن تكون موفقةً .

وبعد ، فلا يسعني إلا أن أتقدّم بالشكر الجزيل إلى رئاسة جامعة تشرين ، وعمادة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، وقسم اللغة العربية على جهودهم العلمية والإدارية المبذولة لتهيئة هذا البحث للمناقشة . وأتوجه بفائق الشكر ، وخالص الامتنان إلى أستاذي الدكتور عيد محمود الذي كان له الفضل في إخراج هذا البحث ، وكان لملاحظاته وتوجيهاته فضل كبير علي ، وأشكر كل من قدم لي العون لإنجاز هذا البحث . كما أتقدّم بجزيل الشكر إلى الأساتذة أعضاء لجنة الحكم على قراءتهم البحث ، وتقويمهم له ، وملاحظاتهم التي سأفيد منها . لهم مني فائق الشكر ، وجزاهم الله عني خير الجزاء .

والله ولي التوفيق

مـــــدخـــــل

أ – مفهوم المكان لغةً واصطلاحاً :

1 – المكان لغــةً

2– المكان اصطلاحاً

ب – علاقة المكان بعناصر السرد القصصي الأخرى (الشخصية ، الحدث ، الزمان ، اللغة) :

1– المكان والشــخصية

2– المكان والحدث

3 – المكان والزمان

4– المكان واللغة

أ- مفهوم المكان لغةً واصطلاحاً :

1 – المكان لغـــةً :

تشـــير الدلالات المعجمية لكلمة (مكـــان) إلى الموضع ، وهي صيغة اسم مكـــان على وزن (مَفْعل) ، وقد وردت في المعاجم العربية في الجذرين اللغويين (كَوَنَ) و (مَكَنَ) ، و تُصاغ منهما كلمة (مكان) للدلالة على محل الكون ، والحـــدوث ، والحيّز ، والخلاء ، وجمع مكان أماكن وأمكنة [1] .

وجاء في لسان العرب بأنّ المكان هو : ((**موضع الشيء ، أي المحل الذي يحلُّ فيه ويتموضع ، والفضاء الذي يحيط به**))[2]. ويذكر (ابن فارس) أن أصل المكان (كَوَنَ) ، يقول : ((**الكاف والواو والنون أصلٌ يدلُّ على الإخبار عند حدوث شيء إمّا في زمان ماضٍ وإما في زمان راهن . يقولون : كان الشيء ، يكون كوناً ، إذا وقع وحضر [. . .]، وقال قوم : المكان اشتقاقه من كان يكون فلمَّا كَثُر تُوهِّمت الميم أصليةً**))[3] ، وقد ذكر (أحمد رضا) في معجمه أن جمع مكان أمكنة ومُكُن ، وأن أماكن هي جمع الجمع[4]. أما في اللغة الفرنسية فتقابل كلمة مكان (Lieu) ، وفي الإنكليزية تقابل (Place) .

وفي القرآن الكريم يرتبط فعل الكون بالخلق والوجود ، ونجد هذا واضحاً في قوله تعالى: ((**إنَّما أمْرُهُ إذا أرادَ شَيَئاً أنْ يقولَ لَهُ كُنْ فيكونُ**))[5] .

وقد وردت كلمة (مكان) في القرآن الكريم في سياقات عديدة منها : مكان البيت ، ومكان

---

(1) ينظر : - ابن منظور : لسـان العرب ، المجلد الثالث عشر ، دار صادر ، بيروت ، (د. ط) ، (د.ت) مادة (كَوَنَ) ، ومادة (مَكَنَ) .
- الفيروزآبـادي : القـاموس المحيط ، الجزء الرابع ، دار الجيل ، (د.ط) ، 1952 م ، مـادة (كون) ، ومادة (مكن) .
- الجوهري ، إسـماعيل بن حمـاد : الصحـاح (تاج اللغة والصحـاح العربية) ، تحـقيق : أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1984 ، مادة (مكن) ، ومادة (وضع)، ومادة (خلي) .

(2) ابن منظور : مادة (كَوَنَ) .

(3) مقاييس اللغة ، الجزء الخامس ، تحقيق : عبد السـلام محمد هارون ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشـــق ، (د.ط) ، 2002 ، مادة (كَوَنَ)

(4) متن اللغة ، المجلد الخامس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، (د.ط) ،1960 ، مادة (كَوَنَ) .

(5) سورة (يس) الآية (82) .

ســحيق [1]، ومكان قريب [2] ، ومكان شرقيّ ، ومكان قصيّ ، ومكان عليّ ، ومكان سويّ ، ومكان ضيّق[3] . وهذه الدلالات تشير إلى الموضع وسماته . وفي القرآن الكريم إشارات أخرى إلى عملية الخلق وارتباط المكان بها ، فقد جاء فيه قوله تعالى : ((**إنَّ ربَّكمُ اللهُ الذي خَلَقَ السَّماواتِ والأرضَ في ســتَّةِ أيامٍ ثمَّ استَوى على العرشِ يُغْشِي اللّيلَ النهارَ يطلبُهُ حَثيثاً والشمسَ والقمرَ والنجومَ مُسَخَّراتٍ بأمرِهِ ألا له الخلقُ والأمرُ تبارَكَ اللهُ ربُّ العالمين**)) [4] .

ومن هنا ، نلحظ علاقة المكان بالزمان ، فقد بدأ الخلق بإيجاد مكان متشكّل في زمان ، والله سبحانه (يمكّن) الكائنـــات في الأرض ، أي يجعل لها أماكن تستقرُّ فيها وتتحرك.

وفي الكتاب المقدّس نجد هذه العلاقة بين الخلق والمكان ، أو ربما نستطيع القول : بين حدوث الخلق ، وموضع حدوثه ، فقد جاء في سفر التكوين : ((**في البدء خلق الله الســماواتِ والأرضَ ، وكانت الأرض خربةً وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرفُّ على وجه المياه ، وقال الله ليكن نورٌ فكان نور ، ورأى الله النــور أنه حسن وفصل الله بين النور والظلمة ، ودعا الله النور نهاراً والظلمة دعاها ليلاً**))[5] .

وهكذا ، نجد دلالة المكان على التموضع ، ووجود المخلوقات في مكان دائماً سواء أكان هذا الوجود ثابت المكان أم متغيره . وعليه ، فإن الأحداث لا تقع إلا ضمن مكان .

2– المكان اصطلاحاً :

تعدّدت المجالات العلمية ، والأدبية التي درست المكان ، منها الرياضيـــات ، والفيزياء ، والجغرافيا ، والفلسفة ، والنقد الأدبي [6] . وقد حظي المكان باهتمام الفلاسفة ، والنقاد قديماً ، وحديثاً ، فقد قدّم الفلاسفة تعريفـــات عديدة للمكان ، فهو عند (أفـــلاطـــون) ((**الحاوي**

(1) ينظر : سورة الحج ، الآية (26) ، والآية (31) .
(2) ينظر : سورة سبأ ، الآية (51) .
(3) ينظر : سورة مريم ، الآية (16) ، والآية (22) ، والآية (57) ، وسورة طه ، الآية (58) ، وسورة الفرقان ، الآية (13) .
(4) سورة الأعراف ، الآية (54) .
(5) الأصحاح الأول ، الآيات (1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5) .
(6) لا نسعى ، هنا ، إلى البحث في مفهومـات المكان التي تقدمها هذه العلوم ، إنما نكتفي بالإشارة إلى ما يستعيره الأدباء من عناصر فيزيائية في أثناء تشكيلهم لأماكنهم الفنية ، أو في أثناء تناولها النظري ، إذ تكثر في هذا الإطار قضايا الرؤية ، والإبصـار وزوايـاه . ينظر : صالح ، صلاح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1 ، 1997 م ، ص42 .

للموجودات المتكاثرة ، ومحلّ التغيير والحركة في العالم المحسوس))[1]. ويتابع (أرسطو) ما ذهب إليه (أفلاطون) فيعرف المكان بأنه : ((**الحاوي الأول ، وهو ليس جزءاً من الشيء ، لأنه مساوٍ للشيء المحوي ، [. . .] وهناك المكان الخاص [. . .] والمكان المشترك))** [2]. فالمكان عندهما مدركٌ حسي ، ويحتوي الأشياء ، ولا انفصال بينه ، وبين الشيء الذي يحتويه .

ويقترب تعريف (ابن سينا) للمكان من التعريفين السابقين ، إذ يذهب إلى أنه السطح الباطن من الجرم السماوي للسطح الظاهر من الجسم المحوي [3] .

وكان من أبرز المهتمين بالمكان من النقاد العرب القدماء الجرجـــاني ، فقد اقترح تعريفين له ، هما : المكان المبهم ، والمكان المعين [4] ؛ والمكـــان المبهم عنده ((**عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلف [. . .] ، والمكان المعين هو عبارة عن مكان له اسم سُمـــِّي به بسبب أمر داخل في مسماه كالدار ، فإن تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه))**[5] .

وقد وجد (الجرجاني) أن المتكلمين عرفوا المكان بأنه : ((**الفراغ المتوهَّم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده))**[6]. واضحٌ أن (الجرجاني) بحث في مفهوم المكان ، ودلالاته ، وتوصل إلى تحديد أنواع له ، ونجد أن تقسيمات (الجرجاني) للمكان مهمة ، إلا أن النقد الحديث ، على الرغم من اهتمامه بالمعنى الكلاسيكي للمكان ، قد تجاوز هذه التقسيمات وصولاً إلى حقول معنوية جديدة منها : المكان الفني ، المكان النفسي ، المكان المطلق ، المكان الرياضي ، وما إلى ذلك ، وهذا ما يدفعنا إلى البحث في مفهوم المكان في النقد الحديث .

على الرغم من أن الاهتمام بالمكان قديم إلا أن الدراســـات المتخصّصة بالبحث في مفهوماته حديثة ، بدأت مع تأليف (غاستون باشلار) كتاب (جماليات المكان) سنة 1957م ، فحتى

---

(1) نقلاً عن : محمد ، علي عبد المعطي : قضايا الفلسفة العامة ومباحثها ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط2 ، 1984 م ، ص124 .

(2) نقلاً عن : بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، الجزء الثاني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط1 ، 1984 م ، ص491 .

(3) العبيدي ، حسن مجيد : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط1 ، 1987م ، ص33 وما بعدها .

(4) الجرجاني ، علي بن محمد : التعريفات ، حققه وقدم له ووضع فهارسه : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 4 ، 1998 ، ص 292 - 293 .

(5) المصدر السابق نفسه ، ص 292 - 293 .

(6) المصدر السابق نفسه ، ص 292 .

السبعينيات من القرن الماضي دُرِس المكان من وجهة نظر جانبية ، إذ عُدَّ إطاراً ، أو خلفيةً لأحداث ، لها أبعادٌ رمزيةٌ محدّدةٌ . فاتسمت تلك الدراساتُ بالشمولية . وقد تداركت النظريات السردية الحديثة في مطلع السبعينيات هذه الثغرة ، فاهتمت بالمكان بوصفه عنصراً سردياً مهماً لا يقوم النص السردي بمعزل عنه ، واهتم السرديون بتحليل تشكيلات المكان ، وطرائق توظيفه ، ودلالاته ، وعلاقاته بعناصر السرد الأخرى (الشخصية ، الحدث ، الزمان ، اللغة) [1] ، كما اهتمت الشعرية (Poetique) بتحديد المكان وعدّته موضوعاً مستقلاً للبحث بوصفه حامل فكرٍ ، كما يحمل مسوّغات وجوده في ذاته بوصفه مكوناً رئيساً في النص الأدبي ، فأصبح المكان مبحثاً أساسياً في النقد الأدبي . وقد بدأ الخطاب النقدي العربي يتجه نحو دراسة المكان في الثمانينيات من القرن الماضي بعد أن ترجم (غالب هلسا) كتاب (جماليات المكان) لغاستون باشلار .

ويجدُ الباحث في مفهوم المكان في النقد الحديث تنوع مفهومات المكان عند النقاد ، فمنهم من ربط بين المكان والكينونة ، ومنهم من ذهب إلى فلسفة مفهوم المكان . وبهذا ، برزت مفهومات متعددة خاضعة لرؤى النقاد على اختلاف توجهاتهم . وظهرت مصطلحات عديدة منها : جماليات المكان ، والمكان الفني ، والمكان الثقافي وغيرها .

إن دراسة المكان تحيل الباحث على الواقع ، فهو المعطى الموضوعي الذي يعكس الواقع ؛ إذ إن له مكونات موضوعية محسوسة منها : وجوده الطبيعي ، المناخ ، برودة الجو وحرارته . . .، وهذه المكونات تحرك حياة المجتمع الإنساني ، وتشكّله ، ولا وجود للإنسان ، والكائنات الحية خارج المكان ، فالكون كله مكان ، وأصغر ذرة في الكون مكان ، والمكان يجمع المسافات كلها من أصغرها إلى أكبرها على الرغم من اختلافها حجماً ، ومساحةً ، وهو يحتوي الإنسان منذ ولادته ، حتى رحيله عن الحياة ، إذ يدفن في مكان وترحل روحه وفق الأديان السماوية كلها إلى مكان (الجنة أو النار) ، وحتى الذين لا يعتقدون بوجود الجنة والنار يذهبون إلى أن الإنسان في فنائه يتحول إلى شيء ما في مكان ما . والمكان يحتوي الإنسان بطبيعته ، وتشكّله ، وهذا محسوس . وهنا ، لا بدَّ من الإشارة إلى العلاقة الجدلية بين المكان والإنسان ، لأن الإنسان على الرغم من وجوده في المكان يحتوي المكان بوعيه ، وإدراكه إياه ، وجسد الإنسان مكان يكمن فيه عقله ، وفكره ، وقلبه ، وعواطفه ، ونفسه ، والإنسان ((**مكان لحلول الزمن ، ومكان لعبوره أيضاً ،**

---

(1) ينظر : مجموعة مؤلفين : طرائق تحليل السرد الأدبي ، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا وآخرون ، منشورات اتحاد المغرب ، الرباط ، ط 2 ، 1992 ، ص 124 – 125 .

[. . .] وهو مكان للوعي ، يختزل عبر الوعي الأمكنة كلها ابتداءً من الأمكنة الصغرى والكبرى المألوفة وانتهاء بالمكان المطلق (الكون)))[1] .

يتجلى المكان من خلال الحركة ، وفعل الإنسان ، فهو ((**يتخذ دلالته التاريخية ، والسياسية ، والاجتماعية من خلال الأفعال وتشـابك العلاقات ، ويتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية العامة ، وهو ظاهرة فيها سمات عامة**)) [2] ، إلا أن هذا – فيما نجد – لا يعني أن المكان لا يملك خصوصية ، فقد تكون للمكان خصوصية تاريخية ، أو ثقافية ، أو دينية ، فضلاً عن الخصوصية التي تربط الإنسان بالمكان ، كارتباط الفرد ببيته أو وطنه ، أو مكان له دلالة على حدث معين مهم في حياته ، وقد تتغير هذه الدلالة حسب تغير الأحداث ، والمواقف ، والزمان .

وهكذا ، فإن المكان عرضة للصيرورة والتحوّل ، وقد انتقل في العصر الحديث من شكله الأحـادي إلى المستوى التعددي فنحن نعايش أماكن عدّة في الوقت نفسه ، فما أن نضغط على زر (التلفاز ، الإنترنت ، المذياع) حتى تتدفق الأماكن إلى غرفنا التي تتحـوّل إلى مسكن للعالم في ظل الثورة المعلوماتية الحديثة [3] . من هنا ، قرّبت المخترعات العلمية الحديثة الأماكن من الإنسان ، وأتاحت له العيش مع الأماكن في مكان واحد ، أو أكثر ، ثابت أو متغير .

فقد بات واضحاً أن المكان يرتبط جذرياً بفعل الكينونة للعيش ، والوجود ، وفهم الحقـائق ، وصياغة المشروع الإنساني [4]، والإنسان ((**يحوّل معطيـات الواقع المحسوس ، وينظمها ، لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط ، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة . وتكتسب عناصر العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها في نظام اللغة ، فاللغة هي المقابل اللا محسوس لعالم المحسوسات وهي مخزون مجرد من العلاقات ينوب عن عالم الواقع ويحلّ محله**))[5] .

إن علاقة المكان باللغة ، والسرد وثيقة بوصف اللغة أداة الكتابة والتعبير ، وقد اهتمت دراسات النقد الأدبي الحديث بالمكان وجمالياته ، ودلالاته ، وفضاءاته ، ورموزه ، وارتبطت دراسـة المكان

---

(1) صالح ، صلاح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، ص12 .
(2) الباردي ، محمد : الرواية العربية والحداثة ، دار الحوار ، سورية ، اللاذقية ، ط2 ، 2002، ص232 .
(3) حسين ، خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً) كتاب الرياض ، العدد (83) ، أكتوبر 2000م ، ص66 .
(4) ينظر : النصير ، ياسين : إشكالية المكان في النص الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986م ، ص396 .
(5) مجموعة مؤلفين : جماليات المكان ، تر : سيزا قاسم دراز وآخرون ، الدار البيضاء ودار قرطبة ، الدار البيضاء ولبنان ، ط1 ، 1988م ، ص64 .

في السرد النثري بعناصر القصة (الشخصية ، الحدث ، الزمان ، اللغة). وإذا توقفنا فيما تقدّم ذكره عند بعض المؤشـــرات الدالة على ارتباط المكان بالشخصية ، والحدث ، والزمان ، واللغة ، فإننا سنبحث في علاقة المكان بهذه العناصر فنيّاً عبر السرد (Narration) القصصي ، وذلك بوصف المكان عنصراً فنيّاً يتعدّى كونه إطاراً للحدث إلى عنصرٍ فنّي بنائي يجمع العناصر السردية الأخرى ، ويتفاعل معها . أما عن فضاءات النص ، وفضاءات المكان ، فإننا نشير إلى أهمية الفصل بين المكان والفضاء من حيث المفهوم على الرغم من العلاقة المتواشجة بينهما . وقد تفاوت الباحثون في فهم المكان إلى درجة الخلط بين المكان والفضاء ، والمكان والحيّز [1] .

ومن أبرز المهتمين بالتمييز بين المكان والفضاء الناقد (حميد لحمداني) ، وقد حدد أربعة أشكال للفضاء هي :

1 – الفضاء الجغرافي : وهو مقابل لمفهوم المكان ، إذ إنه الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات ، أو يفترض أنها تتحرك فيه .

2 – فضاء النص : وهو فضاء مكاني ، لكنه متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة على مساحة الورق .

3 – الفضاء الدلالي : ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي ودلالاتها ، وأبعادها المجازية .

4 – الفضاء كمنظور : ويشير إلى وجهة النظر التي يهيمن الراوي (Narrator) على عالمه الحكائي من خلالها .

بيّن (لحمداني) أن للمفهومين الأخيرين علاقة بمباحث أخرى ، واتخذ تسمية الفضاء من دون الدلالة على مساحة مكانية محدّدة على خلاف المفهومين الأولين اللذين يعدّهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي ، ثم وضّح أنه يمكن إرجاع المبحث الثالث (الفضاء الدلالي) إلى موضوع الصورة في الحكي ، والمبحث الرابع إلى موضوع زاوية النظر عند الراوي [2] . وبهذا ، فإننا نجد أن هـــذا

---

(1) انتبه القدماء إلى الفرق بين مفهومي المكان والفضاء ، كابن سـينا وابن رشد . ينظر : مراشدة ، عبد الرحيم : الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً) ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط1 ، 2002م ، ص15 ، وما بعدها .

(2) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت و الدار البيضاء ، ط2 ، 1993م ، ص62.

- وقد أضاف الناقد محمد عزام إلى الأشكال السابقة الفضاء الروائي " وهو يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية وهو المظهر التخييلي أو الحكائي ، ويرتبط بزمان القصة ، وبالحدث الروائي وبالشخصيات التخييلية ". شعرية الخطاب السردي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1، 2005 م ، ص72 . وينظر : بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 م ، ص27 .

الناقد بتقسيمه الفضاء إلى أربعة أشكال خلط بين مفهومي المكان ، والفضاء ، وفصل بين فضاء النص والفضاء الدلالي ، ويبدو لنا أن فضاء النص ليس المكان الذي تشغله الكتابة على مساحة الورق ، إنما هو الصورة التي تخلقها الكتابة الفنية فتنبعث من خلالها الأبعاد الجمالية ، وتتفتق البؤر الدلالية ضمن الرؤيا التي يقدّمها الكاتب في نصوصه . ومن هنا ، يكون للمكان فضاءات دلالية مجازية ، ورمزية ، وقد تكون مباشرة في سياقها ، تقدّم في صورة فنيّة ضمن فضاء الرؤيا . وهنا ، نتفق مع الناقد (حسن بحراوي) في فهمه للمكان بأنه : ((**شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر ، تتضامن مع بعضها البعض** * **[. . .] فهو مكان منظم بنفس الدّقة** ** **التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية يؤثر فيها ويقوّي من نفوذها ، كما يعبّر عن مقاصد المؤلف**))[1] . ونجد أن هذا المفهوم ينسحب على القصة ، والأجناس الأدبية الأخرى ، كما نجد أن المكان وفقاً لهذا المفهوم يقدِّم رؤيا المؤلف الكونية – بانسجامه مع عناصر النص الفني الأخرى – فضلاً عن تعبيره عن مقاصد المؤلف .

ويذهب الناقد (حميد لحمداني) أيضاً إلى أن الفضاء يحتوي المكان ، وهو الكل الذي يشمل الأماكن ، يقول : ((**الفضاء أشمل ، وأوسع من معنى المكان . والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء [. . .] والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجـــال جزئي من مجالات الفضاء**))[2] ، ويتفق معه في هذا المفهوم الناقد (سعيد يقطين) ، إذ يبيّن أن المكان يوحي إلى ((**البعد الجغرافي ، أو الحيز المحدود**))[3] ، أما الفضاء فإنه ((**يسمح بالبحث في فضاءات تتعدّى المحدود والمجــسَّد إلى معانقة التخييلي والذهني ومختلف الصـــور التي تتسع مقولة الفضاء**))[4] .

أما الناقد (عبد الملك مرتاض) فإنه يبيّن أن معنى الفضاء يجب أن يكون جارياً في الخواء والفراغ ، أما المكان فيريد به الحيز الجغرافي وحده [5] ، والحيز عنده أكبر من الجغرافيا مساحةً ، فهو امتداد ، وارتفاع ، وانخفاض ، وانطلاق نحو المجهول ، وعوالم لا حدود لها [6] ، ويرى أن السرد لا

---

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب مع بعضها بعضاً .
** هكذا وردت في الأصل ، والصواب بالدقة نفسها .
(1) بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص32 .
(2) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص63 .
(3) قال الراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 1997م ، ص240.
(4) المرجع السابق نفسه ، ص240 .
(5) في نظرية الروايـة ، (بحث في تقنيات السـرد) ، سلسلة عالم المعرفـة (240) ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، 1998 ، ص141 .
(6) المرجع السابق نفسه ، ص144

تتمُّ له هذه المواضعة من دون حيّز ، وأنه لا يمكن تصور وجود أدب خارج علاقته بالحيّز [1].

مما تقدّم ذكره ، نلحظ تشابه الآراء النقدية في فهم الفضاء ، والمكان ، والعلاقـة بينهما ، ونذهب إلى أن المكان أسبق إلى الوجود من الفضاء ، مستندين إلى قوله تعالى : ((**أَوَلَمْ يَرَ الّذينَ كَـفَروا أَنَّ السَّـماواتِ والأرضَ كانَتا رَتْقاً فَفَتَقْناهُما وجَعَلْنا من الماءِ كلَّ شَيءٍ حَيٍّ أفلا يُؤمِنُون**))[2] .

فالفضاء وُجِدَ نتيجة انفصال السماوات عن الأرض ، وهو متشكّلٌ بينهما . وعليه ، فقد توسع الكون – المكان بوجود الفضاء المتشكّل نتيجة (فتق) المكان ، فالمكان هو أصل انبعاث الفضاء ، وبإسقاط هذا على العملية الإبداعية ، فإننا نجد أن الفضاءات الدلالية لحركات الممثل وإيماءاته وكلامه تبقى مرتبطة بخشبة المسرح في العمل المسرحي ، وفي الشاشتين السينمائية والتلفزيونية ، وما يتمّ تدفقه من صور مكانية من خلالها ، وكذلك في فضاءات اللوحات الفنية المنبثقة منها ، وفي النحت أيضاً تنبعث الفضاءات الدلالية من خلال التماثيل المنحوتة .

إذن ، المكان أصل انبعاث الفضاءات الدلالية الفنية ، وبوصف الأدب فنّاً ، فإن الفضاءات النصّية تتحقّق في تصوير الأماكن ، وإسقاطاتها الرمزية ، وإشعاعاتها الدلالية ، وتواشجها مع عناصر النص الفني الأخرى . وهنا ، نتفق مع (خالد حسين حسين) بأن ((**المكان معطى سيميوطيقي ، لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي ، وإنما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنسانـي ، حافراً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة**))[3] . وبهذا ، نصل إلى علاقة المكان بعناصر السرد القصصي الأخرى (الشخصية ، الحدث ، الزمان ، اللغة) .

ب – علاقة المكان بعناصر السرد القصصي الأخرى :

1– المكان والشـخصية (Character) :

يؤثّر المكان في الشخصية تأثيراً كبيراً ، إذ يسهم في تشكيل ملامحها الجسـدية ، وصفاتها النفسية ، و ((**تأخذ الأماكن دور المرايا العاكسة للكوامن النفسية ، وصراعاتها الداخلية إزاء**

(1) مرتاض : عبد الملك في نظرية الروايـة ، (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة (240) ، ص154 .
(2) سورة الأنبياء ، الآية (30) .
(3) شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً) ، ص60 .

الأحداث))[1] ، فسلوك الشخصية ، ومزاجها ((**يصل إلى المتلقي من خلال الجزئيات المادية للمكان))**[2]، والوظيفة التي يقوم بها المكان في حياة الشخصية تحدّد علاقتها به ، فقد تكون هذه العلاقة حميمية ، وقد تكون عدائية قد يتطابق المكان مع الشخصية التي تشغله فيحس بها ، ويتحوّل إلى جزء منها ، وتتحوّل إلى جزء منه ، وقد تشكّل الشخصية مكانها ، وأماكن أخرى تطابقها ، وتخالفهـــا ، تنسجم معها ، وتتمرّد عليها ، وقد يكون المكـــان معادلاً موضوعياً لحلم الشخصية ، أو رمزاً للظلم والقهر ، قد يكون ملاذاً يحمل معـــاني الخلاص ، والطهر، والبراءة ، وقد يكون سجناً ، وبؤرة من الفساد ، والموت ، والخراب ، وقد تعاني الشخصية من ازدواجية في علاقتها بالمكان فتتخذ تجاه مكان ما موقفين متناقضين في الوقت نفسه . وبما أنّ السّرد هو فنّ التشخيص ، ويقوم على التقاط الشـــخصية ، فقد انصبَّ اهتمام دارسي السرد على الشخصية ، بوصفها أساس السرد ، وجوهـــره . وهنا ، تبرز أهمية المكان الذي تعيش فيه الشخصية ، إذ يشكّل بعدها الاجتماعي ، والثقافي ، والاقتصادي ، والنفسي ، فالشخصية التي تعيش في الصحراء تتصف بصفات لا تتصف بها الشخصية التي تعيش في الجبال ، أو في المدينة ، إذ يؤثر المكان في البنية الجسدية وتكوين مزاج الإنسان ، – فعلى سبيل المثال – يصاب الإنسان بالخمول في الأمـــاكن التي تكون الحرارة فيها مرتفعة ، والرطوبة عـــالية ، والغبـــار كثيفاً[3] .

وبهذا ، فإن للمكان سلطة على الشخصية ، وتتفاوت هذه السلطة تبعاً للعلاقة التي تربط الشخصية بالمكان ، المكان يرتبط بحياة الشخصية ، وتتداخل العلاقة بينهما فكلّ واحد منهما يؤثر في الآخر ، و ((**يحمل المكان في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري ، كما تنتج من التوظيف المعماري فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يذهبون إليه))**[4]. وتتنوّع علاقة الشخصية بأماكنها ، فبعضها إيجابي دافئ يمنحها الأمان والفرح ، وبعضها الآخر سلبي عدائي يسبّب لها الألم ، أو الخوف ، فالبيت مثلاً مكـــان رئيسٌ ، ومحوري للإنسان ، فهو بيت الطفولة ، ومكان

---

(1) حســانين ، محمد مصطفى علي : استعادة المكان (دراســـة في آليات السرد والتأويل ، رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا نموذجاً) ، دائرة الثقافة والإعلام ، الإمارات العربية المتحدة ، حكومة الشـارقة ، ط1 ، 2004م ، ص26 .

(2) المرجع السابق نفسه ، ص 26 .

(3) ينظر : شوابكة ، محمد : دلالـة المكـان في مدن الملـح لعبد الرحمن منيف ، مجلـة أبحاث اليرموك ، إربد ، مج (9) ، العدد (2) ، 1991م ، ص18 .

(4) صـدوق ، نور الدين : البـداية في النص الـروائي ، دار الحـوار ، سـوريـة ، اللاذقيـة ، ط1 ، 1994 ، ص47 .

الألفة ، ومركز تكييف الخيال ، وممارسة أحلام اليقظة [1]، ومن زاوية ثانية ، قد يكون البيت القديم رمزاً للطفولة المعذبة ، والفقر ، والماضي الأليم .

وعليه ، فإننا لا نستطيع دائماً إيجاد رموز مكانية ذات دلالة ثابتة ، أو ذات طابع واحد . والشخصية تتنامى في المكان الذي تشغله ، وتتحرك فيه ، كما تضفي عليه أبعاداً جمالية في تحركها وتناميها . من هنا ، تكون العلاقة حميمية بين المكان والشخصية في التشكيل الفني في سياق السرد ، وهذه العلاقة مهمة في السرد القصصي ، فمن الضروري وجود تأثير متبادل بين الشـــخصية والمكان الذي تعيش فيه ، أو البيئة التي تحيط بها ، بحيث يمكن للمكان أن يكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشـــخصية ، وقد يسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها [2]. فصراعُ معظم الشخصيات مع (المجتمع – الآخرين) يبدو صراعاً مع المكان من حيث هو مواقع وأشياء حســـية ، وأشكال وكيانات ، وأحجام [3] ، والحركة الإنسانية هي مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتشابكة ضمن المجتمع ، وهذه الحركة تتأثر بالمكان وتؤثر فيه ، فالعلاقة بين الشخصية والمكان تأثرية وتبادلية ، الشخصية تشكل المكان ، وقد يضغط المكان على الشخصية فيغير مسيرتها ، وهذا يؤكد عمق العلاقة بين المكان والشخصية . والشخصية هي ((**القوة المولّدة للأحداث تؤثر فيها وتتأثر بها [. . .] وهي شبكة علاقات تمتد [. . .] لترتبط الأشياء ببعضها البعض** *)) [4].

إن عمق العلاقة بين الشخصية والمكان دفع بعض الدارسين للبحث في طبيعة هذه العلاقة ، وماهيتها ، فهناك من قسَّم الشـــخصيات تبعاً لتحركها في المكان الفني إلى : متنـــامية ، جامدة [5]. أو مدورة ، مسطحة ، سلبية ، إيجابية [6]، وهناك من حدد أنواعاً للعلاقة بين المكان والشخصية في دراساته التطبيقية فقسّمها إلى :

---

(1) باشـلار ، غاسـتون : جماليات المكان ، تر : غالب هلســا ، المؤسسـة الجـامعية للدراسـات والنشــر ، بيروت ، ط3 ، 1987م ، ص9 - 10 .
(2) بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص30 .
(3) عثمـان ، بـدري : بنـاء الشـخصية الرئيسية في روايـات نجيب محفـوظ ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1986م ، ص94 .
* هكذا وردت في الأصل ، والصواب ببعضها بعضاً .
(4) الكيـلاني ، مصطفى : الأدب الحـديث والمعـاصر وإشـكالية الـروايـة ، المؤسســة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسـات ، تونس ، ط1 ، 1990م ، ص131 .
(5) ينظر : ولد محمـد ، محمـد الحسـن : الروايــة العربية الموريتانيــة (مقـاربـة للبنية والدلالـة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1996م ، ص116 .
(6) ينظر : مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص99 .

1 – علاقة الاندماج والتداخل والانتماء .

2 – علاقة الحياد .

3 – علاقة عدائية [1].

سبق أن أشرنا إلى هذه العلاقات ، وفيما يخصّ علاقة الحياد ، فإن المكان ((**مهما بدا محايداً يثير قدراً من المشاعر في نفس المتعامل معه ، ليكتسب منذ رؤيته بعداً نفسياً ، يختلف من مكان لآخر ، ويختلف انعكاس المكان الواحد من شخص لآخر**)) [2] . وهو ، بهذا التأثير في الذات الإنسانية يساعد على صياغة إنسانية الإنسان .

2 – المكان والحدث (Event) :

يرتبط المكان بالحدث ارتباطاً وثيقاً ، فلا أحداث من دون مكان ، والحدث الذي تقوم به الشخصية هو الذي يعطي المكان دلالته ، والمكان عندما يحرّك الأحداث ، يكون بطلاً تنتمي إليه الشخصيات ، ويتحول إلى الموضوع الرئيس للأحداث والشخصيات ، وتتبلور صورة المكان من خلال حركة الشخصيات ، ووقوع الأحداث في الحياة ضمن سياقها [3].

يربط المكان أجزاء النص السردي ، ويسم الشخصيات والأحداث في السرد بطابعه الفني المقدّم نصّياً [4]، فهو يسهم في صياغة الشخصية ، والأحداث ، وتشكيلها ، وهو موضع الأحداث ، ومسرحها .

إذاً ، العلاقة بين المكان والحدث والشـــخصية مترابطة ، فالحدث يشكل التفاعل بين الشخصيات ، والأماكن ، ويتحدّد بالمكان الذي يشكّله ، وينظمه تبعاً لهيئته ، فكلمة المكان تستحضر معها كلمة حدث في العالم القصصي ، و((**الوصف المكثّف لمكان ما ، والمبالغة فيه تدلّ على استحواذه على حدث ما ، أو قيامه بالتحكّم بمسرح الأحداث ، وقيادتها إلى نهايتها**))[5].

---

(1) شوابكة ، محمد : دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف ، مجلة أبحاث اليرموك ، ص31 .

(2) صالح ، صلاح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، ص55 .

(3) ينظر : حـافظ ، صبري : الحداثـة والتجسيد المكاني ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة ، مج (2) ، العدد (4) ، 1984م ، ص72 .

(4) ينظر : شـبيل ، عبد العزيز : الفن الروائي عند غادة السمان ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1987م ، ص47 .

(5) حسـانين ، محمد مصطفى علي : اسـتعادة المكان (دراسة في آليات السـرد والتأويل في رواية السفينة لجبرا إبـراهيم جبرا نموذجاً) ، ص24 .

وهنا ، قد تسرد الأحداث من زاوية تاريخية لتقدّم بعض القضايا التي يريد الكاتب إيصالها إلى القارئ لما يراه فيها من أهمية ، وقد تصوّر الأحداث وضعاً اجتماعياً [1] ، وقد تكون مؤسطرة خاصة بمكان أسطوري يريد الكاتب إسقاطه على الواقع ، وقد تكون متخيلة لتعبّر عن عالم مأزوم ، أو عن حلم بعالمٍ بديل ، وقد تتعارض الأحداث فيما بينها ، وتتشكّلُ أحداثٌ جديدةٌ في تعارضها مع أحداث أخرى ، فمكان الحدث ، أو الأحداث ، والأماكن التي تفصل بينها ، والأزمنة التي تقع ضمنها يعكس ثنائيات تُدرَس الأماكن من خلالها (ضيق / واسع – شرق / غرب – . . .) .

هذه الاختلافات والتنوعات المكانية بين الشخصيات القصصية تصوغ بناءً قصصياً تحكمه الثنائيات التقابلية الضدية .

وهكذا ، فإن السرد يرسم الشخصيات ، ويقدّم أفعالها على اختلافها ، ضمن صور مكانية بقصد تقديم الرؤيا عبر مشروع سردي نثري ، وهذا يؤكد تواشج العلاقة بين المكان ، والشخصية ، والحدث ، وهذه العناصر السردية ترتبط بالزمان ارتباطاً وثيقاً ، فلا مكان من دون زمان ، والشخصيات تعيش في زمان ، وهي تتحرك ضمنه ، والأحداث تقع فيه ، فإذا سلمنا أنه لا شخصية ، ولا حدث من دون مكان ، فمن الطبيعي أن نسلّم أنه لا شخصية ، ولا حدث من دون زمان يحتضنهما وإن كان خيالياً ، أو أسطورياً .

3 – المكان والزمان (**Temps**) :

العلاقة بين المكان والزمان وثيقة فهما عنصران مهمان من عناصر السرد القصصي ؛ إذ إن الأحداث التي تقع في الأماكن تجري ضمن أزمنة ، والشخصيات التي تتحرك في أماكن الأحداث تتحرك ضمن أزمنة أيضاً ، حتى إن المكان خاضع في متغيراته للزمان ، فالزمان يعمل في الشخصيات والأماكن ، ويؤثر في تكوين ملامح الشخصيات والأماكن سواء أكانت هذه الملامح فنية أم واقعية ، وكذلك فإن المكان يشير إلى زمان الأحداث ، فذكر مكانٍ ماضٍ في عمل فني يدلنا على عمقه التاريخي ، ويضعنا في جو العصر الذي تجري فيه الأحداث .

وهكذا ، فإن المكان ((**يكتسب كينونته من الزمان الذي يُدِبُّ فيه الحركة ، والزمان**

---

(1) حسين ، فهد : المكان في الرواية البحرينية ، (دراسة في ثلاث روايات الجذوة ، الحصار ، أغنية الماء والنار) ، فراديس ، مملكة البحرين ، ط1 ، 2003م ، ص41 - 42 .

يكتسب زمنيته من المكان والحركة التي في داخلـه))[1] . فإذا كان المكان يمثّل الأرضية التي تقع فيها الأحداث ، فإن الزمان يتمثّل في الأحداث ذاتها ، والزمان هو الخط الذي تسير عليه الأحداث ، وهناك فرق في إدراك كل منهما ؛ إذ إن الزمان يرتبط بالإدراك النفسي ، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي ، وقد نلمس فعل الزمان في المحسوس في تطوره ، وفي تدهوره[2]. وتجربة الإنسان مع المكان تختلف عنها مع الزمان ، و ((**إذا كان المكان يرتبط في ذهن البشر بالفراغ ، فإن الزمان يجسّد الحركة والنشاط الدائبين**))[3].

وكي نستطيع دراسة الزمان في ديمومته لا بد من صبغه بطابع المكان[4] ، والعنصر الأساس فيه هو التزامن الذي يصبغ العنصر الزماني بالطابع المكاني[5]، أي إن الكمية الزمنية التي يختزنها المكان تعني المسافة التي مرَّ بها المكان في مسيرة انتقاله من مرحلة إلى مرحلة ، وهذه المسافة في الزمان هي نفسها التي اجتازها المكان[6] . وتؤكد النظرية النسبية أنه لا انفصال بين المكان والزمان ، وقد دحضت مفهوم (الزمكان المطلق) الذي وضعه (نيوتن) ، وظهر مفهوم (الزمكان النسبي) ، فلا الزمان ولا المكان ، حسب هذه النظرية ، يمكن أن ينفصلا ، وأن يستقلا عن الأشياء ، والأحداث ، والظواهر ، أي عن الحركة ، والمادة[7].

فالزمان والمكان ليسا مستقلين عن بعضهما بعضاً ، لأن العلاقات المكانية ، والزمانية مشتقة من التفاعلات المادية بين الظواهر ، والأحداث الفيزيائية[8] .

---

(1) النابلسي ، شاكر : مدار الصحراء (دراسة في أدب عبد الرحمن منيف) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1991م . ص234.
(2) قاسم ، سيزا : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، دار التنوير ، بيروت ، ط 1 ، 1985 م ، ص102 .
(3) ديفيز ، ب س : المفهوم الحديث للمكان والزمان ، تر : السيد عطا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1996م ، ص11 .
(4) ينظر : بوتور ، ميشيل : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3 ، 1986م ، ص103 .
(5) هاوزر ، أرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، الجزء الثاني ، تر : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1981م ، ص486 .
(6) صالح ، صلاح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، ص115.
(7) ينظر : حسين ، خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً) ، ص67- 68 .
(8) مجموعة مؤلفين : المعجم الفلسفي المختصر، تر : توفيق سلوم ، دار التقدّم ، موسكو ، ط1 ، 1986 م ، ص475 . وينظر : حسين ، خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً) ، ص68- 69.

وقد ظهر الزمكان بوصفه مصطلحاً معبّراً عن تداخل الزمان والمكان ، وتأثير كل منهما في الآخر فما ((**يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان ، في كل واحد مدَرك ومشخّص ، الزمان هنا يتكثّف ، يتراص ، يصبح شيئاً فنيّاً مرئياً ، والمكان أيضاً يتكثّف ، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث والتاريخ . علاقاتُ الزمان تتكشف في المكان ، والمكان يُدرَك ويقاس بالزمان ، هذا التقاطع بين الأنساق والامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني**))[1].

إذا كان السرد القصصي يخضع لمقاييس مثل الإيقاع ، ودرجة السرعة ، فإن المساحة التي تقع فيها الأحداث ، والتي تفصل الشخصيات بعضها عن بعضها الآخر لها دور أساس في تشـــكيل النص القصصي[2]، فالسرد يقدم الزمان والمكان في منظومة فنيّة .

تأسيساً على ما سبق ، فإن اتساق العلاقة بين الزمان والمكان في السياق السردي يخدم الرؤية الفنية المقدّمة نصياً عبر سيرورة لغوية تصور الأماكن ، والشخصيات ، والأحداث ، والأزمنة ، وتبيّن كيفية تموضعها على الورق ، وهذا يدفعنا إلى البحث في علاقة اللغة بعناصر السرد القصصي الأخرى من خلال دراسة علاقتها بالمكان .

4- المكان واللغة (Longe) :

اللغة هي أداة تشـــكيل السرد القصصي بعناصره كلها ، ولا وجود للمكان القصصي خارج اللغة . لذلك ، فالعلاقة قائمة وثابتة بين المكان ، بوصفه عنصراً سردياً ، وباقي عناصر السرد القصصي . من هنا ، ندرك أهمية اللغة في رسم المكان ، وتحديد أبعاده ، فمعرفة المكان تحتاج إلى منظومة معرفية أداتها الرئيسة اللغة ، وهي وسيلة للتعبير والفهم والكتابة ، وبها يسيطر الراوي على مكانه ، فيسميه ، ويصفه ، ويحدّده ، ويحمّله معاني ، ودلالات رمزية ، فهو لا يقدّم مكانه كما يقدّمه الجغرافي ، إنما هو مكان فني متخيـــل له وجود في خيال الراوي ، ويحوّله إلى واقع عبر اللغة ، وربما يكون مكاناً واقعياً مطبوعاً في ذاكرته ، إلا أنه في السياق اللغوي يحرفه دلالياً ليخدم الرؤية التي يقدّمها ، فالمكان في السرد القصصي منـــزاح دلالياً عن المكان الموجود في الواقع ، ترسمه لغته ،

(1) باختين ، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، تر : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 1990م ، ص6 .

(2) ينظر : قاسم ، سيزا : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، ص99 .

وتحدّده ، وتعيّن له أبعاده ، ودلالاته .

واللغة الأدبيّة ((**تجعل الماضي واقعاً معيشاً ، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات . كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية ، والعاطفية ، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدّة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن**))(1).

وهكذا ، فإن اللغة الأدبية هي لغة انزياحية تُستخدم محمّلة بالرموز والدلالات ، وهي أداة الـــراوي الرئيسة في بنائه الفني ، فبهـــا يكتب قصة ، ويرسم ملامـــح شخصياته ، وأماكنها ، والأحداث ، والزمان ، فتتحول عند القاص من مفردات وألفاظ إلى نسيج سردي يحكي قصة فيها شخصيات ، وأحداث ، وزمان ، ومكان . من هنا ، فإن للغة ((**نظاماً دلالياً وجمالياً أيضاً ، قادراً على استحضار كل الموصوفات والمذكورات في الذهن فيرتســـم الحيز ، وتتحدّ معالمه ، وتتكون حدوده ، وتشكّل جغرافيته الأدبيّة التي تتصف ، وذلك على نقيض الجغرافية المكانية**))(2). وهي تجعل من المكان دالاً لغوياً يحمل مدلولات مختلفة ، إذ تقدّم نسقاً تصورياً للمكان ، فتتقاطع التصورات عن المكان فيما بينها لتقديم رؤية واحدة نحو أماكن العالم القصصي .

وقد تتعدّد اللهجـــات ، أو اللغات في القصة الواحدة بتعدّد الشخصيات ، ووفقاً لمستوياتها الفكرية ، والثقافية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، فلكل شـــخصية لغتهـــا الخاصة بهـــا . ويعكس الراوي تصورات فيزيـــائية للمكان تتمثّل بأحجـــام المكان ، وأبعاده ، فتقـــدمه من حيث موقعـــه (منخفض / مرتفع ، أعلى / أسفل ، فوق / تحت) ، وأحجامه (كبير / صغير ، واسع / ضيق...)، وأبعاده (قريب / بعيد . . .) (3) .

هذه التصورات الفيزيائية للمكان تتناغم مع حركة الشخصية التي تلجأ إلى السرد ، والحوار لإظهار آرائها ، ويجب ألا تبتعد لغة الحوار عن لغة السرد في العمل القصصي ، فهما معاً تقدّمان الرؤية الفنية التي يريدها القاص ، والقاص يحوّل عالمه المعيش إلى مكان تعيشه شخصياته على الورق معتمداً اللغة بأساليب الانزياح والتحويل ، وهو ، بهذا ، لا يعكس العالم على ورقه إنما يمثّله فنياً ، والمكان الفني له قوانينه المنـــزاحة عن القوانين التي تحكم المكان الواقعي ، وهذا المكان يصاغ تبعاً

---

(1) إبراهيم ، نبيلة : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، مكتبة غريب ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص33.

(2) مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص158 .

(3) حسين ، خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً)، ص73 .

لآليات تنتج عن التشابك والتفاعل بين المستويين السطحي المحسوس ، والعميق ، والمستوى السطحي هو ((**التنظيم النحـــوي للجملة**))[1]، أما العميـــق فهو ((**تنظيم الجملة على مستوى أكثر تجريداً**))[2] ، والمكان الفني هو صور ومظاهر تشكّلها اللغة ، ولا تفسّر إلا بها ، و ((**لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسة لوصف الواقع [. . .] ، فقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التي يبدعها نص بعينه ، أو مجموعة من النصوص دلالةً من خلال وضعها في إطار أبنية صور العالم**))[3]، ويذهب (لوتمان) إلى أن كل صورة تكوّن نسقاً أيديولوجياً متكاملاً يتعلق بنمط معين من الثقافات فــ ((**المكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي ، أي إن الإنسان يحوّل معطيات الواقع المحسوس وينظمها [. . .] وتكتسب عناصر العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها في نظام اللغة ، فاللغة مخزون [. . .] ينوب عن عالم الواقع ويحلُّ محلّه**))[4].

وفضلاً عمّا تقدّم ذكره ، فإن اللغة قادرة على تجسيد الأشياء المرئية ، وغير المرئية ، مثل الصوت ، والرائحة . وبهذا ، فإن التصوير اللغوي هو إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية ، لذلك يجب ألا ننظر إلى الصور المكانية على أنها تشكيل للأشكال ، والألوان فقط ، إنما على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات [5]. وعليه ، فإن اللغة لم تعمل على تمثيل العلاقة مع المكان فقط ، إنما عملت على توسيع أبعادها ، وتعميقها ، وبذلك انتقلت الفاعلية الذهنية من المحسوس إلى التجريد ، وأتاح هذا للإنسان أن ينسج أماكن غائبة ميتافيزيقية متعالية عن الحس ويصفها ويتحدث عنها [6]. والمكان الفني هو مكان لفظي متخيل ، إنه المكان الذي صنعته اللغة لبناء عالم قصصي متخيّل ، وهذا يعني أن أدبية المكان ترتبط بإمكانيات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية . واللغة تخلق المكان الفني ، وتؤطره ، وتقدّم مواقف الشخصيات التي يحتويها المكان ، وتعبّر عن مشاعرها ، ولا ينهض المكان إلا بوجود شـــخصيات تسكن فيه ، وتجعل منه إطاراً لأفعالها (أحداثها) التي تجري في الزمان ، فمن خلال اللغة تتكشّف علاقة المكان بالحالات الاجتماعية ، والاقتصادية ،

---

(1) غازي ، يوسف : مدخل إلى الألسنية ، منشورات العالم العربي الجامعية ، دمشق ، ط1 ، 1985م ، ص301 .
(2) المرجع السابق نفسه ، ص301 .
(3) مجموعة مؤلفين : جماليات المكان ، تر: سيزا قاسم دراز وآخرون ، ص70 .
(4) المرجع السابق نفسه ، ص64 .
(5) قاسم ، سيزا : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، ص107 .
(6) حسين ، خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً) ، ص70 .

والســـياسية ، والثقافية ، والإنسانية التي تكون عليها الشخصية ، وكل ذلك يقدّم عبر اللغة التي تحمل دلالات توضيحيّة إشارية حيناً ، ورمزية موحية حيناً آخر ، فلا يوجد بناء مستقل عن كيفية تشكيل المكان ، وتنظيمه ، ولا أحداث ، أو شخصيات ، أو أزمنـــة من دون مكان ، فالأحداث تقع في مكان محدّد ، أو متخيّل ، والشخصيات تخترق المكان ، تشـــكّله ، ويشكّلها ، ويسير الخط الزمني للسرد مع المسار المكاني المحدّد أو غير المحدّد . وعليه ، فالتأثير متبادل بين المكان ، وعناصر السرد القصصي الأخرى ، إذ تتداخل العناصر السردية مع بعضها بعضاً لتكوّن وحدةً عضويةً ، فكل عنصر يُظهر العنصر الآخر ، ويسوّغ وجودَه ، ويساعد في تشكيله ، ولا بدَّ من دراسة المكان القصصي بوصفه مكاناً لفظياً متخيلاً يحاكي المكان الواقعي بتشكيلاته ووظائفه ، ولا وجود له إلا في خيال الراوي ، أو خيال الشخصيات القصصية ، بوصفه مجموعة من الرؤى ، والعلاقات المترابطة مع عناصر السرد القصصي الأخرى ، فالعـــلاقة متكاملة بين المكان ، والزمان ، والشخصية ، والحدث ، واللغة ، وهذا يظهر أهمية العلاقة بين عناصر السرد القصصي ، ويؤكّد تواشجها ، وتكاملها ، ودور هذا التكامل في تقديم موقف القاص ، ورؤيته الفنية .

الـــفـــصـــل الأول

تقنيات تشكيل المكان في قصص عبد السلام العجيلي ، وليد إخلاصي ، حيدر حيدر

1 – الثنائيات الضدية المكانية:

أ – المكان المغلق / المكان المفتوح .

ب – المدينة / غير المدينة .

ج – المكان القديم / المكان الجديد .

د – الشّرق / الغرب .

2 – تحديد المكان وتعيينه :

أ – التحديد الجغرافي الدقيق للمكان :

– العنوان

– الافتتاحية المكانية

ب – التحديد العام للمكان .

3 – تجهيل المكان .

4 – تنوّع المكان وتعدّده :

أ – ذكر أماكن كثيرة في سرد الراوي .

ب – تجري الأحداث في أماكن متنوّعة ومتعدّدة .

1- الثنائيات الضدية المكانية :

يقوم الفكر الإنساني على مفهوم التقاطب الضدي ، الذي يعدُّ انعكاساً لتقاطب الظواهر الفيزيائية المسيطرة على الكون . إذ يخضع الكون لثنائية الليل والنهار ، الظلمة والنور ، الحرّ والبرد ، الأعلى والأسفل واليمين واليسار . . . إلى غير ذلك ، وهذه الظواهر الضدية تشكّل قانوناً يحكم الكون ، ويشكّل جوهره .

يأخذ الكاتب مادته الإبداعية من المجتمع الذي يعيش فيه ، ويقوم بعملية خلق فنيٍّ يشيّد من خلالها مجتمعاً متخيلاً ، يجعل له أماكنَ ، وشخصياتٍ ، وأحداثاً ، وأزمنةً ، وكما يَخْضَع الكونُ للتقاطبات الضدية ، يُخْضِعُ الكاتب مكانه الفنّي للتقاطبات الضدية ، ويعتمدها وسيلةً لإظهار رؤيته لعالمه الأدبي ، ومنه للعالم بامتداداته كلها .

وقد اتخذت الشعرية من مفهوم التقاطب منهجاً لمقاربة التشكيلات المكانية ، ليكون هذا المفهوم – الذي نادى به الناقد (يوري لوتمان) – من أهم المفهومات التي أثبتت فعاليتها في دراسة المكان . فهو – فيما نرى – أداة متميزة لكشف جوهر المكان من خلال تعرّف طريقة تشكيله ، إذ يُوزَّع المكان وفقه إلى أماكن تُصنَّف حسب صفاتها ووظائفها .

أقام (يوري لوتمان) دراسته (بنية النص الفنيّ) ، التي صدرت عام 1973 م ، على مجموعة من التقاطبات المكانية ، قدّمها على شكل ثنائيات ضدية ، تضمُّ عناصر متعارضة ، وتعبّر عن العلاقات التي تربط الراوي ، أو الشخصية القصصية بالمكان .

وقد جاء الاهتمام بالمكان الفني حسب (يوري لوتمان) بسبب ظهور بعض الأفكار التي تنظر إلى المكان الفني بوصفه مكاناً تُحدّد أبعادهُ تحديداً معيناً ، فمن صفات المكان الفني عنده ((**أنه متناهٍ ، غير أنه يحاكي موضوعاً لا متناهياً هو العالم الخارجي ، الذي يتجاوز حدود العمل الفني**))(1) .

وقد انطلق (لوتمان) من فرضية أن المكان ((**هو مجموعة الأشياء المتجانسة** " **من الظواهر ، أو الحالات ، أو الوظائف ، أو الأشكال المتغيرة ... الخ** " **تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية (مثل الاتصال ، المسافة . . .))**(2) .

---

(1) مجموعة مؤلفين : جماليات المكان ، تر: سيزا قاسم دراز وآخرون ، ص68 .
(2) نقلاً عن : المرجع السابق نفسه ، ص69.

ينطلق (لوتمان) في تحليله للمكان الفني من مقولة أساسية مؤداها أن اللغة هي النظام الأوليّ لتحويل العالم إلى أنساق ، بوصفها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين ؛ إذ تكتسب معطيات الواقع المحسوس دلالةً وقيمةً من خلال إدخالها في نظام اللغة ، فاللغة هي المقابل غير المحسوس لعالم المحسوسات ، وعندما تسمّى الأشياء تحمل أسماؤها دلالةً إيجابية أو سلبية من خلال نسجها في منظومات ثقافية . ويكتسب كل مصطلح من مصطلحات الإحداثيات المكانية دلالة خاصة وفقاً للخطاب الذي يدخل فيه [1].

ويؤكّد (لوتمان) أهمية الدور الذي يؤديه المكان في تشكيل مفهومات الإنسان ، والإنسان يحاول أن يقرّب لنفسه المجردات من خلال تجسيدها في محسوسات ، والإحداثيات الجغرافية هي أقرب المحسوسات أو الملموسات إلى الإنسان ، إنه يدركها ببصره ويلمسها ، وهو في تفكيره يترجم المجردات إلى محسوسات فيصبح عنده غير المتناهي معادلاً للمكان الواسع . ويربط القيم المجردة بالإحداثيات المكانية المحسوسة ، فيرى مثلاً : أن المكان المرتفع قيّم ، والمنخفض غير قيّم [2].

ويذهب (لوتمان) إلى أن : ((**نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان – على مرِّ مراحل تاريخه الروحي – على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به ، نقول : إن هذه النماذج تنطوي دوماً على سمات مكانية . وقد تأخذ هذه السمات تارة شكل تضاد ثنائي : (السماء / الأرض) [. . .] وهذه البنية بنية رأسية [. . .] تنتظم طبقاً للمحور (أعلى / أسفل) وتارةً ، تأخذ شكل تدرّج هرمي سياسي – اجتماعي يؤكد تضاد السمات التي تقع في قمة الهرم (الرفيع) ، وتلك التي تقع في أسفل الهرم (الوضيع) ، وقد تتخذ أيضاً هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين (اليمين واليسار) [. . .] وقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التي يبدعها نص بعينه [. . .] دلالةً من خلال وضعها في إطار أبنية صور العالم هذه**))[3].

وعليه ، فإن معظم مفهومات الإنسان الاجتماعية والإيديولوجية والنفسية والأخلاقية ، يُعبَّر

(1) مجموعة مؤلفين : جماليات المكان ، تر: سيزا قاسم دراز وآخرون ، ص64 .
(2) المرجع السابق نفسه ، ص65 .
(3) المرجع السابق نفسه ، ص69 .

عنها تعبيراً مكانياً صرفاً ، وهذه الصفات المكانية ليس لها دلالة ثابتة عند القاصين جميعهم ، فدلالتها تختلف باختلاف مشاعر الراوي ، أو الشخصية القصصية تجاه المكان .

وتشكّل الثنائيات المكانية أدوات لبناء النماذج الاجتماعــية ، والثقافية ، والسياسية ، والاقتصادية ، والإنسانية في المجتمع القصصي المتخيل إذ ((**إن بنية مكان النص تصبح نموذجاً لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النص الداخلية لغة النمذجة المكانية**))(1) ؛ فالمكان الفني يحاكي المكــان الهندسي ، ولكنه لا يخضع لمقاييســه الدقيقة ، كما لا يخضع للأبعاد الفيزيائية بمقاييسها الدقيقة . والأماكن التي ينشئها الكاتب في نصه الأدبي متنوعة بعضها يوحي بأنه واقعي ، فيسمى بأسماء حقيقية ، أو يوصف بصفات واقعية ، تحيل على الواقع المعيش ، وبعضها الآخر يجعله خيالياً ، يناقض واقعه الفني . كما قدّم (يوري لوتمان) مفهوم الحدّ ، وهو مفهوم طوبوغرافي ، يقوم على تقسيم المكان في النص الأدبي إلى مكانين ، إذ ((**يكتسب الحدُّ ، بوصفه عنصراً مكانياً ، أهمية كبيرة ، فيقسم الحد المكان النصي إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا . ويتميز الحدُّ بخاصة أساسية ، هي استحالة اختراقه ، وتمثّل الطريقة التي يفصل بها الحدُّ بين شقي النص خاصية من خصائص النص الجوهرية**))(2). فمفهوم الحدّ وثيق الصلة بمفهوم التقــاطب ، إنه يجعلنا أمام مجموعة من التقاطبات الضدية التي تُصنّف الأماكن وفقها إلى محظورة ومباحة ، تُخترق تبعاً لقوانين وآليات معينة . فكل حدٍّ يتضمن قيماً ومبادئ تتعارض مع الأخرى ، وهكــذا ، تتمفصل الأماكن إلى ضدين مختلفين لا يجوز اختراق أي منهما من قبل الآخر من دون إذن مسبق ، ويشكّل باب البيت مثلاً حدّاً يخترق بإذن مسبق ، بالطرق عليه ، فتح الباب ، وكذلك يشكّل الهاتف حدّاً ، أو الطريق باتجاهيه (المســموح والممنــوع) ، نفهم الحد مكاناً للتفاوض قبل التجاوز . وهــذا ما يُســمى بآليات انفتــاح المكــان المغلق كالبيت مثلاً يفتح عبر أبــواب ، أو نوافذ ، أو ذكريات .

أما (جان فيسجر) في كتابه (**الفضاء الروائي**) الذي صدر سنة 1978م ، فيرجع التقاطبات المكانية إلى أصولها المفهومية الأولى(3)، ومن التقاطبات ما يعود إلى أبعاد فيزيائية ، أو يعتمد مفهومات المسافة ، أو الحجم ، أو الشكل ، أو الحركة ، أو الاتصال ، أو الإضاءة ، فمفهوم التقاطب يعتمد

(1) مجموعة مؤلفين : جماليات المكان ، تر: سيزا قاسم دراز وآخرون ، ص69 .
(2) المرجع السابق نفسه ، ص 81 .
(3) ينظر : بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص 35 .

ثنائيات تنتمي إلى مجالات معرفية متعددة كما في الجدول الآتي [1]:

معنوية	أبعادية تعتمد الحجم	عمودية	هندسية	ضوئية	اتصالية	حركية	قياسية مساحية	فيزيائية
نفعي / عدائي خير / شر علم / جهل أخلاق / لا أخلاق غنى / فقر	سميك/ رفيع	مرتفع/منخفض	أفقي/عمودي دائري/مستقيم	مضاء / مظلم أبيض / أسود	مغلق/ مفتوح	ثابت/متحرك	ضيق/واسع صغير/كبير قريب/بعيد	أعلى/أسفل أمام/ خلف يمين / يسار شرق/غرب

تمثّل الثنائيات المكانية أطرافاً حدّية تقوم بينها مسافات ، قريبة أو بعيدة ، وتعكسُ هذه الثنائيات أبعاد المكان الفيزيائية ، والجغرافية ، والاجتماعية ، والتاريخية ، و((**تأتي الثنائيات المكانية نتيجة التغيير والتطوّر المرغوب فيه ، أو نتيجة التعارض الحاصل حتماً بين الموجودات ، فضلاً عن النمو الاجتماعي ، والازدهار الاقتصادي والتباعد الفكري ، والنظرة إلى الواقع المعيش ، وكيفية التواؤم معه ، أو التغلب عليه بالسيطرة أو الهروب**))[2].

وهذه الثنائيات المكانية يتوالد بعضها من بعضها الآخر ، فالمكان الواقعي يتضاد مع المكان المتخيل ، ويقسم المكان الواقعي إلى ثابت ومتحرك ، والثابت يقسم إلى مكان إقامة مؤقتة ، ومكـــان إقامة دائمة ، ومكان الإقامة قد يكون اختيارياً أو إجبارياً ، ولا حضور لمطلق الصفة بين حدّي الثنائية ، إنما ثمة اقتراب من هذه الصفة ، أو تلك ، وهذا الاقتراب قد يكون على درجـــة كبيرة ، أو صغيرة . إن الثنائية الضدية التي تنشأ بين مكانين في السرد القصصي ((**تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة ، بحيث تعبّر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث**))[3].

تمثّل الثنائيات المكانية حركة الشخصيات وفكرها ، فلكل طرف دلالة رمزية تتوافق والمنظومة

(1) ينظر :- بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص33 .
- حسين ، خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطـاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً) ، ص 144 .
(2) حسين ، فهد : المكان في الرواية البحرينية ، (دراسة في ثلاث روايات الجذوة ، الحصار ، أغنية الماء والنار) ، ص65 .
(3) بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص33 .

الثقافية التي تعكسها اللغة ، فالمكان دالٌّ يقدّم دلالةً ، والدلالة ليست حبيسة الدال ، بل هي رهينة للشخصية في تشكيلها للمكان وتعايشها معه ، وأثره فيها .

إن الأمـــاكن على اختلافهـــا في السرد القصصي ، وعلى تعدّد التقنيات المعتمدة في وصفها ، لا تنفصل عن بعضها بعضاً ، بل تترابط بعلاقات تضفي على السرد القصصي حيويةً ، وحركةً ، وقيماً جماليةً ، بوصف الأماكن رؤية شمولية للراوي أو للشخصية ، تعتمدها بؤرةً تتجمع إليها علاقات عناصر السرد القصصي كلها [1] .

وتعدُّ رؤية (Vision) الراوي للمكان من أهم سمات شعرية المكان ، ونجد أن الرؤية هي وسيلة الراوي لدمج المكان في نسقه التصوري للسرد القصصي الذي يقدّمه عبر اللغة ؛ فرؤية القاص هي التي تشكّل أماكنه ، ومقاربة المكان هي مقاربةٌ للموقع الذي يتخذه الراوي عندما يشكّله ، ويصفه ، ويوضّح وظيفته ، وارتباطه بعناصر السرد القصصي .

يعكس الراوي في سرده صورةَ المكان الموجود في خياله ، فهو يعيدُ تشكيل الأماكن وفقاً لقوانين القصة ، والرؤية هي التي تحدّد أبعاد المكان وتصفه ، فعندما تكون الرؤية متسعة يكون الوصف بانورامياً شمولياً ، وعندما تكون الرؤية متقطّعة يكون الوصف مجزوءاً . ويرتبط الراوي المشـــارك (Narrator) في الأحـــداث مع المكـــان بطريقة تختلف عن ارتبـــاط الراوي العـــليم (Omniscient Narrator) ، أو الراوي – الشاهد (Narrator - Witness) مع المكان ، فباســـتخدامه ضمير المتكلم (أنا) يتطابق مع إحدى الشخصيات ، ويتطابق موقعه المكاني مع موقعها ، فتظهر رؤيته الذاتية للمكان ، وباستخدامه ضمير الغائب (هو) يختلف موقعه المكاني عن مواقع الشخصيات ، فيكون راوياً عليماً بالأشياء كلها يراقب الشخصية ويرى أماكنها الواقعية ، ويدخل إلى أحلامها ليرى أماكنها المتخيلة في أحلامها ، وكوابيسها ، أو يكون راوياً شاهداً يصحب الشخصية إلى أماكنها فتكون رؤيته موضوعية [2].

قد لا يتحدّد موقع الراوي في القصة بشكل دقيق ، إذ يرافق الشخصية حيناً ، ويبتعد عنها حيناً آخر ، ويتنقل في الأماكن كلها ، ولا يظهر المكان في السرد القصصي إلا من خلال رؤية الراوي ، أو الشخصية له ، فالرؤية هي التي تمنح المكـــان دلالةً خاصةً ، وقد تكون رؤية إيجابية ،

---

(1) ينظر : بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، 32 .
(2) ينظر : مجموعة مؤلفين : طرائق تحليل السرد الأدبي ، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا وآخرون ، ص 58 - 59 .

أو سلبية للمكان ، فعلاقة الراوي بالمكان تأخذ شكل التوافق العاطفي ، أو التضاد العاطفي ، في الحالة الأولى يتماهى الراوي مع المكان ويتمازج معه ، وفي الحالة الثانية يناقض مكانه فيكنُّ له العداء والكراهية .

تعكس دراسة الثنائيات المكانية الصراع بين الشخصيات القصصية وأماكنها ، وبين الشخصية القصصية ومجتمعها ، والصراع متنوع عاطفي ، وفكري ، وطبقي . ويتكئ القاص في تشكيل سرده القصصي على مجتمعه الإنساني الذي يعيش فيه ، ويشكّل المكان الأساس المادي لهذا المجتمع الإنساني، فهو المحيط الذي تقع فيه حركة الإنسان . لذلك ، يدخل في مولّدات التغيير ، والتحول الاجتماعي ، والاقتصادي ، والثقافي للإنسان ، وهو يتأثر بهذه التغيرات والتحولات ، ويؤثر فيها . ولا يوزع القاص الأماكن في السرد القصصي بعشوائية ، وإنما يتمُّ اختيار الأماكن ، وتوزيعها تبعاً لقواعد شكلية توحي بوعي القاص بالمكان ، وملاحقته عبر تشكيلاته ، وتمظهراته ، ودلالاته الواقعية والمتخيّلة .

والمكان الواقعي في السرد القصصي لا يحيلُ على العالم الخارجي – الواقع ، إنما هو مكانٌ فنيٌّ يخلقُه خـــيال الراوي ، ويضمّنه صفات المكان الواقعي ، ولا نعني بالواقعي – هنا – الواقعي الموضوعي ، وإنما المكان الذي يُسمى باسم يوهم بمرجعية فعلية ، لها وجود في الواقع الحقيقي ، والمكان الفني لا مرجعية له خارج السرد القصصي ، فالمكان الفني بعيدٌ عن الأبعاد الهندسية ، والفيزيائية ، والرياضية ، وهو مكان تشكله اللغة ، وتتحدّد علاقته بالمكان المرجعي الواقعي عبر إشارات تدلُّ على مساحته وهيئته وطبيعته ، وعلى الرغم من انقطاعه عن المكان الواقعي المحسوس ، فهو يحاكيه ، ويمثّله في السرد القصصي .

1 – المكان مغلق / المكان مفتوح :

تنتظم مجموعة كبيرة من الأماكن في القصة السورية ضمن ثنائية مكان مغلق / مكان مفتوح ، وتعود هذه الثنائية إلى مفهوم الاتصال بين الشخصية القصصية والآخرين . وذلك انطلاقاً من أن القصة تناقش أزمة الشخصية في مجتمعها ، أو تعرض شخصية مأزومة ، إذ تكمن مأساة الشخصية في تعاملها مع الآخرين لتتوازى ثنائية مكان مغلق / مكان مفتوح مع ثنائية الفرد / الآخرين . ويأخذ المكان المغلق في القصص صوراً مكانية مختلفة ، فقد يكون بيتاً ، أو غرفة ، أو سجناً ، فيدلُّ على الألفة ، أو الدفء ، أو الأمـــان ، وأحياناً يدلُّ على الخوف ، والعزلة ، والوحدة ، والاختناق . كما

يأخذ المكان المفتوح صوراً مكانية مختلفة ، فقد يكون مدينة ، أو شارعاً ، أو العالم الخارجي كله ، فيدلُّ على التشرد ، أو الغربة ، أو الازدحام ، أو المجهول . ويتعارض المكان الداخلي المغلق مع المكان الخارجي المفتوح ، وتتعارض سماتهما .

قد يحمل المكانان المغلق والمفتوح دلالات معاكسة لما تنطوي عليه صفتا الانغلاق والانفتاح ؛ إذ إن الانغلاق ليس نهائياً أو ثابتاً ، فثمة آليات انفتاح تجعل المكان المغلق مفتوحاً ؛ منها آليات تشبه الحدّ الذي يفصل بين مكانين ، كالباب أو النافذة أو الشرفة في البيت التي ينفتح من خلالها المكان المغلق ، ويتحول إلى مكان مفتوح ، وآليات معنوية كالأحلام أو الذكريات ؛ وهي تجعل المكـــان مفتوحاً أيضاً . وقد ينغلق المكان المفتوح أمام الشـــخصية القصصية فتراه قيداً يقيدهـــا ، ويحدّ من حريتها وقد تهرب منه .

والمكان المغلق هو المكـــان الذي حُدّدت مســـاحته بحدود هندسية يحيط به جدران ، كالبيت أو السجن ، إنه مكان السكن الاختياري ، أو الإجباري ، وقد ارتبطت فكرة البيت عند الإنسان بصفة الانغلاق ، فعدّه غطـــاء يحميه من العالم الخارجي ، ويسمح له بممارسة حريته في اللباس ، والنوم ، والطعام من دون مراقبة أحد .

وقد جعل (غاستون باشلار) في كتابه (جماليات المكان) البيت مكاناً محورياً للإنسان ، فكان البيت نقطة البداية في تأريخ جماليات المكان ، إذ إن مفردة بيت ، أو أيّاً من مترادفاتها تحظى باهتمام كبير في المعاجم اللغوية كلها ، ولها مكانة مقدسة لدى الشعوب جميعها ((**كلمة بيت أو مسكن مقدسة في جميع اللغات ، وصراع الحياة (خارجه) يعني صراعاً أبدياً مع العالم الخارجي**))[1]. فإذا كان المكان الجغرافي وفق (باشلار)((**يساعد على صياغة إنسانية الإنسان [. . .] فإن البيت يصوغ الإنسان**))[2]. والبيت الباشلاري هو ((**جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول**))[3]. وهو ((**ركننا في العالم إنه [. . .] كوننا الأول ،كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى**))[4] ، ويذهب (باشلار) إلى أن البيت يرتبط بقيم الألفة فهو ((**مكان الألفة ، ومركز تكييف الخيال**))[5]،

---

(1) يوليـــوس ، ليبـــس : بدايات الثقافة الإنســـانية ، تر: كامل إســـماعيل ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1988، ص11 .
(2) جماليات المكان ، ص68 .
(3) المرجع السابق نفسه ، ص38 .
(4) المرجع السابق نفسه ، ص36 .
(5) المرجع السابق نفسه ، ص9 .

ويرتبط البيت بحيـــاة الإنسان الداخلية بـــدءاً من طفولته ، وهو الوجود المكثّف عند ساكنه ، كما ((**يمثّل الأرض أي تحويل بقعته إلى كون شامل ، وبالتالي نخلق ألفتنا في هذا البيت كما لو كنّا نخلق هذه الألفة في العالم كله**))(1).

يمثّل البيت ، بوصفه مكـــاناً مغلقاً ، المكان الخاص في مقابل المكان العام ، بوصفه مكاناً مفتوحاً ، إنه يمثل الحماية من العالم الخارجي ، وهو نقطة تلاق بين الداخل الخاص ، والخارج العام ، بين الذات والآخر ، إنه الكون الخاص الذي يحاكي الكون العام ، ويتضاد معه .

لا يشكّل البيت كياناً مكانياً يتألف من جدران ، وأبواب ، ونوافذ ، وأثاث فقط ، بل هو بعد رمـــزي في الدرجة الأولى ، إذ ترتبط قيم الألفة بأبعاد البيت كلها جغرافياً ، ونفســـياً ، وفكـــرياً ، ((**فالبيوت تعبّر عن أصحابها ، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يجب عليهم أن يعيشوا فيها**))(2).

يكتسب البيت حميميته ودفئه من خلال أمومته ، فهو يبعث الدفء والأمان في نفس ساكنه ، إنه معادل موضوعي للأم الحنون ، فكما تحيط الأم ولدها بالرعاية والحنان ، كذلك يحيطه البيت بجدرانه ويحميه من العالم الخارجي . من هنا ، يكون الاعتداءُ عليه اعتداءً على الإنسان نفســـه ، إذ ينتقل هذا الاعتداء انتقالاً رمزياً ((**من المكان الرمز للأنا (البيت) إلى الأنا ذاتها**))(3).

وبدءاً من البيت يبدأ صراع الإنسان مع العالم الخارجي ، والبيت هو مكان بؤري يشكّل مركزاً للأحـــداث في عدد كبير من قصص حيدر حيدر ، ووليد إخلاصي ، ففي قصة (الصيد وحكايا البشر) لحيدر حيدر نجد أن البيت يتحد برمز الأمومة فيكون حميميـــاً بوجود الأم ، ويصبح موحشاً من دونها ، فعندما تنتحر أم الراوي حزناً على ابنها لأنها تعتقد أنه قتل يفقد البيتُ الحبَّ والحنان ، يقول الراوي المشارك في الأحداث :((**وهكذا أقفر بيتنا يا سيدي . جللته الفاجعة فغدا أعشاشاً لبومات الليل وموطناً للريح والنسيان ، وأذاع الشهود بأن أرواحاً شريرة تقطنه [. . .] ابتعد الأطفال عن البيت ورتع العنكبوت في النوافذ والكـــوى [. . .] مع الزمن هدّم البيت ويبست**

---

(1) النصير ، ياسين : إشكالية المكان في النص الأدبي ، ص21 .

(2) ويلك ، رينيه ووا سين وارين : نظرية الأدب ، تر: محي الـــدين صبحي ، المجلـس الأعلى للثقـــافــة والعلوم الاجتماعية ، دمشـــق ، ط1 ، 1972 م ، ص288 .

(3) أسعد ، سامي : مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، مج (15) ع (4) ، 1985 م ، ص95 .

شجرة التوت الوحيدة))[1]. إذاً ، الأم والبيت يرمزان إلى الحياة ، وبموت الأم يحلّ الخراب في البيت معلناً موت الحياة فيه ، وقد لجأ الراوي إلى تقديم رسائل نصيّة لوضع القارئ في أجواء الموت والمفارقة بين الماضي والحاضر ، الحياة والموت ، ليشكل البيت مرتكزاً جمالياً لهذه الرسائل فنجد : موت الأم ، إقفرار البيت ، الفاجعة ، تحوله إلى أعشاش لبومات الليل (رمز الخراب) ، وموطن للريح والنسيان ، سكنته أرواح شريرة ، وهي نقيض الأطفال رمز البراءة والحياة ، رتع العنكبوت في نوافذه وكواه ، ثم تهدم البيت بعد أن عمل الزمان فيه ، ويبست شجرة التوت الوحيدة ، ويباس الشجرة الوحيدة إشارة إلى انهيار المرتكز الأساس لتجدد الحياة عبر دورة فصول الطبيعة ، وانعدام الحياة تماماً ، فلا عودة إلى هذه الحياة لأن الشجرة وحيدة ، ولا إخصاب وولادة من دون أم ، أو شجرة . بذور الحياة ماتت ، وفرخت أعشاش الخراب ، وسيطرت رموز الشر على البيت ، إنها الكائنات الانحلالية (الأرواح الشريرة والعنكبوت) . ومن هنا ، نصل إلى الموت الوجودي ، فموتُ رموزِ الحياة والبراءة (الأم ، الأطفال ، الشجرة) حياةٌ لرموز العدمية ، والخراب (بومات الليل ، الأرواح الشريرة ، العنكبوت) ، ونجد أن البيت ، هنا ، يعكس عالماً كاملاً ، ربما يشير إلى وطن بأكمله يعاني من موت البراءة والطهارة ، وسيطرة رموز الخراب والموت عليه .

ويصور القاص انتصار صور الانحلال والشر في قصة (الزوغان) ، إذ تتحوّل أم الراوي إلى قوّادة فيفقد البيت معناه عند الراوي ، وتغادره الألفة . يتذكّر الراوي بيت الطفولة ، لحظة موت والده وفرح أمه ، يقول : ((**بيت قديم يشبه كهفاً في صخرة ، في مكان آخر رجل مسجّى على فراش الموت [. . .] الكل حزين وجَهِم . أمي يفضح فرحَها صوتُها الخالية نبرتُه من الأسى**))[2]. أم الراوي لا تمثّل المرتكز الأساس للبيت ، إنها تنتظر موت زوجها بفارغ الصبر ، يقول الراوي : ((**وحدي سمعت زغردتها إبان الغسل . كانت الزغردة تقول : أنا مباحة الآن**))[3]. تحوّل بيت الطفولة إلى مبغى يتوافد إليه رجال المدينة ، وقد ترك الراوي بيته منذ الطفولة باحثاً عن مكان أخضر بعيداً عن قذارة الآخرين ، وتاه كثيراً في الأماكن المفتوحة ، إلى أن دلّه أحد الرجال إلى بيت يرتاح فيه ، ويفاجأ الراوي بأن البيت هو بيت أمه ، بيت الطفولة والبراءة قبل موت

---

(1) حيدر، حيدر : قصة (الصيد وحكايا البشر) ، من مجموعة (الومض) ، دار ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 3 ، 1998 ، ص17 .
(2) حيدر، حيدر : قصة (الزوغان) ، من مجموعة (الفيضان) ، دار ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 4 ، 2006 ، ص36
(3) القصة نفسها ، ص38 .

الوالد وتحوّلِ الأم إلى مومس . لم يستطع الراوي البقاء في البيت ، ولم يستطع مواجهة أمه فباتت الأماكن كلها بلا معنى ، يقول : ((**وبصمت وسكينة اجتزتُ الدهـــاليز والأروقة وكالطلقة اندفعت من الباب نحو شوارع العالم المقفرة**)) [1] ، فبيت الألفة في الماضي ، زمـــان الطفولة تحوَّلَ إلى مركز للفساد ، وانتقل فساد الأم إلى البيت ، ومن البيت إلى العالم كله في نظر الراوي ، فغدت شوارعه مقفرةً ، ومكان الطفولة هو الفردوس المفقود عند الراوي الذي لم يجد المكان الأخضر المخلّص من عبء الحياة الفاسدة ، يقول : ((**إنني أضربُ منذ الفجر الأول في تيه هذا العالم ، بحثاً عن درب جبل أخضر ورعاة غرباء سمعتُ عنهم في طفولتي الأولى**)) [2] ، وتكاثرت آلام الراوي ، وماتت آماله عندما وصل إلى بيت أمه في الزمان الحاضر ، ففقد مكان البراءة ماضياً وحاضراً ، لأسباب داخلية تتعلق بأمه وصدمته بها ، وأسباب خارجية تتعلق بتجاهل الآخرين له وانشغالهم عنه . واختفت القيم الإنسانية النبيلة في حياته ، فخرج من المكان المغلق الضيق إلى المكان المفتوح يبحث عن الألفة ، وكأنه يبحث عنها في (اللا مكان) متجاوزاً الأمـــاكن المعروفة كلها لأنها في نظره فاسدة ، وهذا كله يعكس صور انهيار رموز الحياة . الأم والبيت والمبغى رموز متداخلة ، والقيم الأخلاقية والرموز المثالية تفقد سماتها في عالم جحيمي يغص فساداً . وبهذا ، انتشر العهر والفساد في كل مكان ، في الداخل والخارج . والأماكن المغلقة والمفتوحة كلها في حال واحدة ، ليصبح البيت ذا بعدين ؛ ذاتي (بيت الراوي) ، وموضوعي (عالم الراوي بما فيه ، أمه ومجتمعه بأكمله) ، وهنا ، تتعاظم الأزمة التي يصوّرها الراوي ، إذ يتساوى في السلبية المغلق والمفتوح ، الداخل والخارج ، الجزء والكل .

وتأتي قصة (النهـــر الحليـــبي) استكمـــالاً للتجربة ؛ فهي تصوّر العلاقة الفصامية بين الراوي وواقعه ، وتعكس معاناة الراوي في عالم فَقَدَ سماته الإنسانية ، وما زالـــت الأم رمزاً سلبياً يؤكد العلاقة العدائية بين البشر في هذه القصة . يوزع الراوي العليم الأماكن بين كوخ بدائي مغلق ، ومدينة مفتوحة تمثل وحشيةَ المجتمع ، وفسادَه ، وعداءَه للفرد . يسكن فياض في كوخ بدائي ((**كان فراشه مصنوعاً من قشور الذرة الجافة ، حُشرت في كيس من الخيـــش [. . .] كومهـــا فوق نتوء جـــذع شجـــرة وصنع منها المخفـــاسة لرأســـه ، حول رأسه كانت تتدلّى فـــروع شجرة**

(1) حيدر : قصة (الزوغان) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص39 .
(2) القصة نفسها ، ص27 .

الصفصـــاف)) [1]. لم يكن فياض يُسبّب أي أذى للآخرين ((**غير أن بشر المدينة لم يكونوا في مثل تلك المحايدة ، فحتى أطفالهم كانوا يحصبون الكوخ وشجرة المستحي ويصرخون : الغزال المجنون))** [2]. يجسّد الكوخ بوصفه مكاناً بدائياً حلم الإنسان وأمنيته بالحياة ، فهو مكان دافئ يشعر فيه الإنسان بالأمان والطمأنينة ، وهو رمز للبيت الأول ، وقد عدَّ (باشلار) الكوخ داعي سلام وسكينة ، يقول : ((**الكوخ يتحوّل إلى قلعة محصّنة تحمي الإنسان المتوحد الذي يجب عليه أن يتعلّم كيف يقهر الخوف بين جدرانه))** [3].

يمثّل فياض الإنسانَ البدائي الذي يصنع مكانه البدائي الضيق الصغير ليحميه من الآخرين ، وهو وحيد في عالم الآخرين المفتوح المتوحش ، فحتى أمّه تخلّت عنه ، يقول الراوي العليم : ((**يبدأ البشر في مدينة فياض بالتندر عن حكايته المؤسية : كيف رمته أم مجهولة ، وكيف مرّت بجواره غزالة مع أطفالها حنت عليه وأرضعته حتى نما ، وعاش بين قطيع الغزلان كواحد منه لا يعرف غير الشمس والريح والعَدْو عندما يدنو الخطر))** [4] ، فالطبيعة بحيواناتها هي عالم فياض الحنون الدافئ ، والأعداء فيه من بعض الحيوانات أعداء بالفطرة والغريزة وليسوا مثل الأعداء – البشر الذين يفكرون بعقولهم ، فهذا عالم البشر يحـــاصره ويقيد حركته ((**يحـــاصره الصيادون أيضاً ، ويحضــــرونه إلى المدينة . ربطوه بسلسلة فولاذية كحيوان متوحش))** [5].

وهنا ، تصل العلاقة العدائية بين الفرد والآخرين إلى أقصاها ((**كانت لغة التفاهم بينه وبين الآخرين مفقودة ، من خلال الحس العدائي له تعوّد أن يكتفي بنفسه))** [6]. يعيش فياض حياة بسيطة في كوخ بسيط أمام حياة الآخرين غير الإنسانية في أماكنهم الواسعة المفتـــوحة ، ويتألم بسبب وحشية مجتمع الآخرين ، ولا يملك إلا البكاء ، وتتجلى وحشية مجتمع الآخرين ، مجتمع المدينة في صور عديدة : ((**ذُهل فياض [. . .] فوق سطح النهر طفل أبيض في لون صفحة القمر. مسجّى فوق الضفة . عارٍ ، وضيء كالشهب ، وفيه في مكان ما من مؤخرته الدامية ثمة خطأ غير**

---

(1) حيدر ، حيدر : قصة (النهر الحليبي) ، من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، دار ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 3 ، 1998 ، ص17
(2) القصة نفسها ، ص18 .
(3) جماليات المكان ، ص67 .
(4) حيدر : قصة (النهر الحليبي) ، ص18 .
(5) القصة نفسها ، ص19 .
(6) القصة نفسها ، ص20 .

مقبول . جسّه فياض . حرّكه ثم حمله فوق راحتيه إلى الكوخ . حفر له حفرة صغيرة قرب كوخه وواراه ثم عاد فجمع له زهوراً جديدةً فرشها فوق كتلة التراب))[1].

ويعتدي الآخرون على امرأة ((**تطوح امرأة عارية نفسها من مئـــذنة أحد الجوامع**))[2]، وتكثر ((**الحوادث الغريبة الشاذة**))[3]. مجتمع الآخرين ممتلئ بالقتل والدمـــاء ، ولا تواصل مع الفرد الذي يعيش وحيداً يرى أخطاء الآخرين ، ويقف عاجزاً لا يملك إلا الاحتماء بكوخه الآمن بعيداً عن بشاعة المكان المفتوح ، يعود القاص بنا إلى حي بن يقظان من خلال شخصية فياض ، ليضعنا في موقف المقارنة بين الشخصيتين من جهة ، ويسلط الضوء على الطبيعة واللجوء إليها عند تكالب البشر وفساد الطبيعة الإنسانية من جهة أخرى . والكوخ فيما نجد يرمز إلى براءة الطبيعة والانعتاق من الشذوذ الإنساني ، إنه معادل موضوعي للعالم المثالي البديل للطبيعة الإنسانية المفقودة . وعليه ، فإن الكـــوخ صورة رمزية مقابلة لصورة البيت في هذه القصة ، والبيت رمز للمجتمع الإنساني ، أما الكوخ فنجد فيه إشارة إلى (الإنسان الإنسان) ، إلى البراءة والطهر والانسلاخ عن الواقع المشوه والانعزال عنه ، والانفتاح على عالم المثل المتجلي بالطبيعة . وهنا ، نستطيع القول : إن الكوخ مكان مغلق في وجه الإنسان المتوحش ، والواقع المنحط ، ومكان مفتوح في وجه الطبيعة ، والعالم المثالي البديل . وكذلك نجد المغارة في قصة (حميمود) لحيدر حيدر ، فالشخصية لا تجد إلا المغارة ملجأ لها من ظلم الآخرين . يقول الراوي العليم : ((**نهضت المغارة التي يستلقي الراعي في فيئها الرطب . مغارة قديمة منسية من عصور لا تعرف بدايتها ، بعضهم قال بأنها* وُجدت منذ وُجِد الإنسان ، وآخرون قالوا بأنها** من زمن الإسلام الأول ، وغالى البعض*** فقال إنها موطئ قـــدم البراق الشريف يوم بدأ الإســـراء [. . .] على بوابتها استلقى كعادته [. . .] فأحس غمرة من الأمان والطمأنينة تسيل من جسده المعنّى**))[4]. فبين نفس حميمـــود والمغارة أواصر وثيقة وقوية ، فهي عالمه المغلق الآمن في مواجهة عالم الآخرين المفتوح الذي تآمر ضده ، يقول الراوي : ((**إلى الشرق من مغارة (الشرشار) تقوم ضيعة حميمود . هضبة من البيوت والشجر**

---

(1) حيدر : قصة (النهر الحليبي) ، من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص21 .
(2) القصة نفسها ، ص23 .
(3) القصة نفسها ، ص25 .
* ـ ** هكذا وردت في الأصل والصواب إنها .
***هكذا وردت في الأصل والصواب بعضهم .
(4) من مجموعة (الومض) ، ص52 .

والناس . **لم يكن يأوي إليها إلا في الأمسيات بعد أن يمضي يومه عبر السهول المجاورة للبحر أو في الوديـــان . وفي تلك الضيعة لم يكن ذلك الراعي اليتيم أكثر من أبله ، يعبر به البشر فلا يبالون به ، حتى التحية لم تكن تلقى عليه**))[1] . في عالم الآخرين المفتوح يُضرب حميمود بوحشية ، فقد أكسبه مجتمع الآخرين مرضاً ((**تحت الضربات كان البدن المخدّر يتلوّى ويتمرغ والصوت الوحشي يزداد حدّةً ، والحارس يضرب بتلقائية لئيمة ، بحمى مسعورة**))[2] .

فـــذات حميمود لا تعيش في المكان المفتوح (مكان الآخرين) على أنه امتداد لمكانها الضيق ، ولا تعيش مع ناسه على أنهم بشر مثله ، وأنه جزء من مجتمعهم ، من إنسانيتهم . لذلك ، لا تكون النجاة إلا بالعودة إلى مكانه الطفولي البدائي (مغارته) إذ يصبح سيد مكانه ، سيد نفسه وعالمه بعيداً عن مطاردة الآخرين وقمعهم له . وهكـــذا ، فإن القاص يمثل الخلاص برمـــوز البراءة بعد أن تخلى البيت عن دفئه وحنانه في المجتمع الإنساني ، وبعد أن فقدت الأم خصوبتها وطهارتها ، وهذه العودة إلى الطبيعة هي حال كثير من الشعراء والكتاب المعاصرين ، وهي ذات صبغة رومانسية مدعمة برؤيا نافذة في جوهر الواقع الإنساني ، تمنحها بعداً وجودياً . ففي قصة (الشـــمس تشرق من الغرب) ، يحدّد الراوي صغر مكانه أمام اتساع مكان الآخرين يقول : ((**مدينتهم الكبيرة ، وحُجري الصغير فوق أرض واحدة ، ومع هذا فالفاصل واضح ، [. . .] اعتدتُ هذه الغرفة ، [. . .] فالصمت والجدران المدهونة والمغسلة ، وتلك الكتب المبعثرة كانت تسليتي الوحيدة**))[3] .

ويحاول الراوي أن ينجز شيئاً ، ولكنه يخفق في كل شيءٍ ، وهو غير منسجم مع الآخرين ومع أماكنهم . ويبقى وحيداً في غرفته يرى كلَّ شيءٍ خارجها كابوساً مرعباً ، وهو يفقد كلَّ أملٍ فيرى مكانه الضيق كئيباً ويرى المدينة الواسعة مقبرةً ((**بدت الغرفة كسفينة صغيرة مغلقة تهاجر في ليل الكآبات والأفراح القديمة وخارج الغرفة ، استلقت المدينة مقبرة جاثمة تحت القمر والريح ، بين جدران قبورها قام الزنبق البري وأغصان الريحان الذابلة**))[4] . فرؤية الراوي لواقعه وللأماكن عدمية وعبثية ، وهو يسقِط كآبته وحزنه على الأماكن كلها .

وفي هذه القصة عدنا إلى المفارقة بين عالم الراوي الذي يعكس رؤيا القاص ، وموقفه من العالم

---

(1) حيدر : قصة (حميمود) ، من مجموعة (الومض) ، ص53 .
(2) القصة نفسها ، ص59 .
(3) حيدر : من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص31 .
(4) حيدر : قصة (الوعل يقتنصُ صغيراً) ، من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص87 .

والواقع الإنساني المتوحش . ووجدنا مجموعة من الثنائيات الضدية (مكان الراوي/ الغرفة) / (مكان الآخرين / المدينة) ، (مدينتهم الكبيرة) / (جحري الصغير) ، (مكانهم المفتوح) / (مكان الراوي المغلق) ، (الغرفة كسفينة صغيرة مغلقة) / (المدينة مقبرة جاثمة تحت القمر والريح) ، والرموز واضحة فالغرفة سفينة تهاجر ، إنها تتحرك في عوالم أخرى خارج الغرفة عبر الرؤى ، والمدينة (الواقـــع) مقبرة ، وموت لحياة ، موت وجودي يملأ المدينة ، والراوي يعاني من كآباته في عالمه العـــدمي ، إنه يبلغ ذروة اغترابه وغربته الوجودية ، وعلى الرغم من ذلك فهو ينفتح من مكانه المغلق على عالمه البديل عبر إشعاعات الرؤيا . وهنا ، نستمر في استشفاف الازدواجية التي يقدّمها القاص :

- الانعزال عن العالم ، واللجوء إلى عالم بديل يبث فيه الرؤى .

- والانعزال عن عالم متوحش يثقله بالحزن ، والكآبة ، إنه صراع داخلي ، أو ربما هو حوار داخلي بين الاستسلام والرفض والتمرد على المجتمع الفاسد ، ورموزه السلبية ، هذه الحالة نلمسها في قصص كثيرة عند حيدر حيدر ، وهو من خلال ثنائية (المكان المغلق / المكان المفتوح) استطاع التعبير عن معاناة الإنسان المعاصر ، وعن فساد المجتمع ، عن الشخصية الإيجابية المأزومة ، وعن ازدواجية الواقع والإنسان ، عن التداخل بين الرموز ليحمل اللفظ الرمز ونقيضه في الوقت نفسه ، فجاءت صورة الأم رمزاً للأمومة والعهر ، وجاءت صورة البيت رمزاً للحياة والموت ، واتحد الرمزان في سياق التجربة ، كما وجدنا الكوخ والمغارة والغرفة رموزاً ازدواجية ، فهي أماكن مغلقة ومفتوحة في وقت واحد . والمدينة بوصفها مكاناً مفتوحاً ، جاءت مغلقةً بتحولها إلى مقبرة ، ومكان مشبع بالموت ، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن المكان اكتسب دلالة مزدوجة قدمت ثنائية ضدية بين الواقع والحلم ومعطياتهما ، وبتناقض هذه المعطيات استطاع القاص تقديم تجربة نصيّة مهمة صوّر فيها الواقع ، وعرّاه ، وعبر في سياقها عن أزمة الإنسان المتطلّع إلى الخلاص ، ومعـــاناته الوجودية في مثل هذا الواقع ، كما استطاع بث رؤياه الكونية عبر روح التجربة .

أما القاص وليد إخلاصي فإنه يجعل من المكان المغلق (البيت) بؤرةً مكانية منذ أولى مجموعاته القصصية (قصص) ، التي تبدأ بقصة (بعد الظهر الميت) ، وفيها يخرج الراوي من غرفته ، وهو راوٍ مشارك في الأحداث ، يسرد قصته عبر ضمير المتكلم (أنا) ، يراقب الراوي العالم الخارجي من نافـــذة غرفته ، يقول : ((**أردت في تلك الآونة أن أغادر الغرفة ، لم تكن لي وجهة معينة ، فلبثت**

في مكانــي وقد عدلت عن فكرة الذهاب))[1] . والبيت هو المكان الوحيد في القصة ، وفيه يسمع الراوي الأخبار ويقرأ الصحف ، إنه يعيش حياةً مملةً لا أمل عنده بأي تغيير ، كأن ثباته في غرفته يعكس ثبات مجتمعه ، ويصوّر رفضه له وعزلته عنه ، يقول : ((**قلت وأنا أقلّب صفحات جريدة الصباح : الأخبار قديمة))**[2] .

الراوي منعزل عن العالم الخارجي ، يراقبه من نافذة بيته . وبهذا ، يكون البيت مرآة تعكس صور الواقع المتخلف ، ومكاناً يحقّق الطمأنينة للراوي ، ومرتكزاً يبث القاص من خلاله رؤيته للعالم من حوله .

وفي قصة (بانتظار صلاة القمر) ، يبث الراوي همومه إلى جدران غرفته ، يقول : ((**اشتكيت إلى جدران غرفتي من مللي))**[3] . إنه يريد الانطلاق من مكانه المغلق إلى مكان مفتوح ، ((**الجبل هو ما أريد ، مكان يعلو عن المدينة))**[4] ، يبحث عن مكان لا ضجيج فيه ((**وقعت أنا في فخ المدينة وانقضَّ الضجيج على حياتي))**[5] ، يهرب الراوي من غرفته إلى الجبل – الحلم الذي لم يحقّق له الفرح ، يقول : ((**وقفت في ساحة المعبد : كان السرو يتحرك ، أما القمر فلم يكن له أثر والظلمة اختلطت بحشرجة الأشجار ، الساحة اختنقت بظل غيمة كبيرة . وكان القلق يبحث معي عن قمــري السجين وراء لطخــة رهيبة))**[6] ، يخرج الراوي من مكانه الضيق إلى المكان المفتوح ، إلى العالم الخارجي ، لكنه يفاجأ بصوت بوق شاحنة ، وانقضاض عُقاب على أرنب مسكين ، ولم يظهر القمر الذي انتظره حتى الفجر ، وشعر بالحزن ، فالغرفــة الضيقة والساحة الواسعة في الجبل لم يحقّقا له الفرح ، وبقي متقوقعــاً على ذاته في عالم ضيق مغلق يعاني من الإخفاق في التواصل مع الآخرين . وتتعاظم المعاناة في قصة (اللوز في تشرين) إذ نجد الراوي وحيداً في تطلعاته المشــرقة ، يقول : ((**كنت أمســك بغصن اللوز في حرص أبحث عن إنسان أقول له : أزهر اللوز))**[7]. إلا أنه لا يجد من يشاركه تشوفه إلى مستقبل مزهر تثمر فيه الأحلام واقعاً بديلاً .

---

(1) إخلاصي ، وليد : قصة (بعد الظهر الميت) ، من مجموعة (قصص) ، الرواية (5) ، دار عطية ، لبنان و سورية ، ط 1 ، (د.ت) ، ص11 .
(2) القصة نفسها ، ص 11 .
(3) إخلاصي : قصة (بانتظار صلاة القمر) ، من مجموعة (قصص) ، ص31 .
(4) القصة نفسها ، ص 31 .
(5) القصة نفسها ، ص33 .
(6) القصة نفسها ، ص36 .
(7) إخلاصي : من مجموعة (قصص) ، ص15 .

ويواصل الراوي تصوير أزمته في واقع مستسلم للتقاليد البالية والتخلف والانحدار الحضاري ، إنها مأساة الإنسان الواعي الذي لا يستطيع أن يفعل شيئاً في عالم مستكين لعدميته ، فعدم اهتمام أحد باللوز المزهر وبالراوي الذي يمسك غصنه بحرص إشارة واضحة إلى عجز الواقع عن النهوض من دهاليز ترديه ، وإلى معاناة الراوي في التواصل مع هذا العالم ، وهذا يسوغ لجوء الراوي إلى مكان مغلق وانعزاله عن العالم الخارجي .

وعليه ، تقدّم مجموعة (قصص) لوليد إخلاصي الفردَ اليائسَ المحروم الحزين ، المنكفئ على نفسه ، في عالمه المحصور ضمن غرفة مغلقة ، أو بيت في زقاق مسدود تفصله عن العالم الخارجي حواجز لا يستطيع اختراقها . من هنا ، فإن المكان المغلق تقنية فنية يعتمدها القاص للتعبير عن انغلاق الفرد أمام الآخرين وإخفاقه في التواصل معهم .

وتمتدُ ثنائية (المكـــان المغـــلق / المكـــان المفتـــوح) تدريجياً إلى المجموعات القصصية اللاحقة لإخلاصي ، لتعبّر عن إخفاق الفرد في التواصل مع الآخرين ، ففي مجموعة (الطين) تخرج الشخصية من مكانها المغلق (غرفتها) إلى المكان المفتوح (المدينة) ، ونجد في قصة (الطين) أن المكان المغلق يضغط على الشخصية القصصية ويزيد معاناتها ، يقول الراوي العليم : ((**وجد نفسه بعد لحظات مرمياً على أريكته يعانـــي* ألم انغلاق الأفق والوجود عليه كلحظة غرام فاشلة**))[1] . تخرج الشخصية إلى المدينة لتنبه الناس على خطر قادم ، ولكنها تخفق ، يقول الراوي العليم : ((**فتح باب الشرفة بعنف ، وكان الهدوء يمرّ في الشارع بطيئاً ولا عواصف ، ولم يكن أحد هناك ، أين ذهب الناس ؟ هم يذهبون كلما حضر ، يحضرون كلما غاب تلك اللعبة التي لا تنتهي تصبح حكاية حقيقية**))[2] . تطرق الشخصية باب الجيران ولكن من دون جدوى :

((**– ماذا تريد . . ماذا تريد ؟**

– العاصفة تشتد والطين يتراكم .

– ماذا تريد أيها الأبله ؟ ألا ترى أنـــي مشغول بالحساب ؟

ولم يستطع الرجل أن يكمل فقد تحوّل العجوز إلى باب مسدود . هو لا يبالي))[3] .

---

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب يعاني من ألم .

(1) إخلاصي ، وليد : قصة (الطين) ، من مجموعة (الطين) ، الرواية (5) ، دار عطية ، لبنان وسورية ، ط 1 ، (د.ت) ، ص131 .

(2) القصة نفسها ، ص132.

(3) القصة نفسها ، ص132.

لم يطلق الراوي على الشخصية القصصية اسماً ، وإنما اكتفى بتسميتها بـــ (الرجل) ، ليدلّ من خلالها على حالة عامة ، فيكون هذا الرجل الناس كلهم ، أي إن (الرجل) هو نموذج إيجابي يســـتطيع أي فرد أن يكونَه ، فأي إنسان يستطيع أن يشارك في دفع الخطر وصياغة المستقبل . وبعد أن قدم الراوي صورة الشخصية التي تنبه الناس على الخطر القادم إليهم ، عرض الصورة الأخرى موضحاً التنافر بين الشخصية والآخرين الذين يمثلون المجتمع ، فهم يذهبون كلما حضر ، ويحضرون كلما غاب . وقد تأكدت هذه اللعبة لتكون حقيقة لا مفرَّ منها ، فالمجتمع هو الذي يرفض الفرد وتطلعاته . ومن هنا ، نلحظ براعة القاص في تقديم الضديات ، ففي قصص سابقة وجدنا رفض الشخصية القصصية للمجتمع وانعزالها عنه ، وفي هذه القصة نجد رفض المجتمع للشخصية القصصية في تطلعاتها ، وفي تنبيهها له على الخطر الذي يحيط به ، وفي الحالتين كلتيهما تتوضّح العلاقة الفصامية بين الفرد والمجتمع . وفي هذا السياق تؤدي ثنائية مكان مغلق / مكان مفتوح وظيفة جمالية تقدّم رؤيا القاص بشفافية فنيّة متميزة ، فالشخصية المقدّمة في القصة هي الرجل النموذج ، صورة الواحـــد المتعدد ، الرجل الخارج من مكانه المغلق (الغرفة ، البيت) إلى المجتمع (المدينة) ، وصورة الرجل المستكين الذي يشكل مع أمثاله من الرجـــال مجتمع المدينة النائمة منذ زمان طويل ، والرافضة النهوض ، والثورة على واقعها المظلم الميت . إنها تستسلم للغبار والطين ، تسمر أقدامها أمام الخطر ، وتتلقاه بأقصى درجات الاستسلام والخنوع ، وهذا جلي في قول الرجل واصفـــاً المدينة : ((**المدينة ظلت نائمة ، الغيوم المتخاصمة لم ترعبها ، ولا الأمطار المجنونة تصفع الأرض ، هي نائمة منذ زمن ، [. . .] الأقذار كانت تنمو في الطرقات كلحية رجل كسول ، وكان الغبار أحياناً يلفح جبهتهـــا ويأتي المطر غاضباً ولا يبقى آنذاك سوى الطين يغمر أقدام المدينة**))[1]. الآخـــرون في المدينة مشغولون عن الرجل لا يسمعونه ، بعضهم يلهو مع الراقصات ، وبعضهم يتعرى من ثيابه في أماكن مفتوحة الأبواب ، وبعضهم ينشد لله ، ويتكل عليه من دون القيام بأي عمـــل . والرجل وحيدٌ لذلك لم يجد بداً من الهرب . أراد العـــودة إلى غرفتـــه لكنه أخفق ، ((**فكر في الهرب ، أن يهرب إلى غرفته كان الحل الوحيد**))[2] . ويُحـــاصر الرجل في المـــدينة ((**وحيداً في الشارع كـــان ينـــاضل من أجـــل خـــلاصه ، هو الخـــوف ولد من جـــديد ألا يصل ، أو يدفـــن في**

---

(1) إخلاصي : قصة (الطين) ، من مجموعة (الطين) ، ص131 .
(2) القصة نفسها ، ص135

الطين كدودة حقيرة))[1] . ينكفئ الرجل على نفسه وحيداً مؤكداً إخفاقه في إقامة علاقة مع الآخرين في مدينته .

وعليه ، فإن الشخصية القصصية دائمة التوق إلى الانعتاق من غرفتها الضيقة ، أو المظـــلمة ، أو الفقيرة إلى مكان مفتوح واسع ، ولكنها تخفق في التواصل مع الآخرين ، ومساعدهم في هذا المكان ، ولذلك يسرد الراوي العليم في قصة (المدينة س) قصة عالِـــم ينـــزوي ((**في غرفته المتواضعة بين كتبه وأنابيبه [. . .] مفكراً بصورة دائبة لا تنقطع ليلاً و نهاراً في اختراع جديد يفيد البشر أجمعين [. . .] وقد راقب ذلك العالم أحوال المدينة ، ضايقه أن وجد أكواخاً خشبية مهلهلة يسكنها قوم متعبون ، وعمارات حجرية شامخة يقطنها أناس مترفون**))[2]، وينجح العالِـــم في اختراع سائل يحول الحجر إلى ذهب ، ويسعد بذلك فقد يخلّص الفقراء من فقرهم ، ولكن أحد الفقراء يسرق أنبوب السائل ، ويخبر الآخرين الذين يتصارعون فيما بينهم لسرقة الأنبوب ، فكل واحد منهم يحلم بأن يصبح مَلكاً للعالم . لذلك يهجمون على غرفة العالم لسرقة سرّ اختراعه ((**حتى إذا تجمع أمام منـــزل العالم مئات من الرجال والنساء والأطفال ، كسروا الأبواب ودخلوا المنـــزل كلٌّ يبحث عن السر لنفسه [. . .] وتزايد الناس في الغرفة ، أما العالم فقد ذهب بين الأقدام قتيلاً . وضاعت الأوراق والتجارب ، وانتشرت الفوضى والحرائق ، ونهبت المنازل ، وتهدمت البيوت الحجرية ، ولم يبق أي أثر للنظام))**[3] .

وتعكس ثنائية مكان مغلق / مفتوح ثنائية أخرى هي الفقر / الغنى ، فضلاً عن عكسها ثنائية مكان ضيق / واسع ، فإذا كانت ثنائية المكان المغلق / المكان المفتوح ، تخصُّ المكان بوصفه طبيعة ، أي فعلاً ذاتياً خاصاً بالمكان ، فإن ثنائية فقر / غنى ، تخصُّ موجودات المكان ، وتتداخل مع طبيعة بنائـــه وتشكيله ، ليس من الناحية المـــادية فقط ، وإنما من الناحية المعنوية أيضاً (الشعور بالفقر والغنى) . ومن هنا ، قد تتجه الثنائية من الإيجابية إلى السلبية ، أو بالعكس ؛ فالعالِـــم رجل فقير وقد عكست غرفته المتواضعة ذلك ، والمدينة قسمان : أكواخ فقيرة ، وعمارات شامخة ، والعالِـــم الفرد الذي امتلك سرّ تحويل الحجر إلى ذهب قرر أن يهب اختراعه للفقراء ، ولكنهم وقفوا إلى جانب الأغنياء في قتله ليشترك الآخرون كلهم في موقف عدائي ضد الفرد ، ويتأكّد بذلك إخفاق

---

(1) إخلاصي : قصة (الطين) ، من مجموعة (الطين) ، 135

(2) إخلاصي : قصة (المدينة س) ، من مجموعة (الطين) ، ص139 .

(3) القصة نفسها ، ص147 .

تواصل الفرد مع الآخرين ، فالفرد تسكنه رغبة محمومة لمساعدتهم والتواصل معهم ، وهو يخرج من غرفته المغلقة باتجاه المدينة المفتوحة ، ولكنه يفاجأ بالزحمة والوحشية والقتل ، فيرغب في العودة إلى غرفته الضيقة ، مكانه الآمن ، يقول راوي قصة (20 سم من الملل) : ((**أريد أن أعود إلى بيتي لـــقد مللت حقاً ، وتصدأ الوعاء الذي نطبخ الرغبة فيه ولا تنضج ، إنني حزين فقد فشلت في مهمتي ، لم أســـتطع مع الشـــارع شيئاً ، هو ما زال في صراخه ، والمســـافات بين الناس واسعة [. . .] سأعود إلى غرفتي فقد سئمت**))[1]، إلا أن المكـــان المفتوح لا يسمح له بالعودة إلى ملجئه الآمن ، إنه يضيع في زحمة المدينة حيناً ، وتخنقه حيناً آخر ، يقول الراوي : ((**يجب أن أتمالك نفسي ، إنها تخنقني . لم أنجح حتى في منع الجريمة التي لم يلحظها أحد**))[2] . المكان المفتوح يضمُّ الآخرين الذين يكنُّون العداء للفرد ، فيتحول مكانهم المفتوح إلى مكان عدائي يتضاد مع المكان المغلق الذي يتحول إلى مكان أليف يطمئن الفرد ، فالآخرون يسخرون من الفرد ((**وكان منظر العالم حين يخرج للناس في شوارع المدينة مثيراً لسخرية أصحاب المتاجر والمشترين وهدفاً بعيداً لمداعبات الأطفال**))[3]، كما أنهم يقتلونه ، ويحاولون سرقة اختراعه ، ويلهون مع الراقصات ، ((**الآخرون كانوا يهللون للحم المرتعش كان الضابط يجرُّ الراقصة أحياناً من ذيل القماشة الضيقة المتدلية بين ساقيها وكان الآخرون يهللون أيضاً**))[4] .

وإنهم يكتفـــون بالاتكال على الله من دون القيـــام بأي عمل ، فالفرد يراقب الفريق الآخـــر ((**يرتّل : الله يفعل ما يريد وقد جلس أفراده على دكّة ضيقة يصوبون أبصارهم نحو الأرض متعبين أو خجلين**))[5]. فالتواصل مع الآخرين يشكّل هاجســـاً ملحاً عند الفرد ، يقول الراوي : ((**الناس ! أين الناس ؟ كنت أعرفهم منذ آلاف السنين ، وكانوا يعرفونني ، [. . .] لقد نسي الأصحاب كل شيء إلا أنا فما زلت أذكر**))[6]. وعلى الرغم من أن الآخرين لم يقدّموا للفرد إلا الضرب والكراهية ، فهو لم يستطع أن يبادلهم ذلك ((**كل ما في جعبتي الآن رغبة في إدانة البشر ، تجريمهم ومن ثم إصدار العفو عنهم ، أنا أحبّهم حبّاً جماً وأريد لهم السعادة . صدقني أيها الرجل**

(1) إخلاصي : قصة (20 سم من الملل) ، من مجموعة (الطين) ، ص158 .
(2) القصة نفسها ، ص159 .
(3) إخلاصي : قصة (المدينة س) ، من مجموعة (الطين) ، ص139 .
(4) إخلاصي : قصة (الطين) ، من مجموعة (الطين) ، ص136
(5) القصة نفسها ، ص136 .
(6) إخلاصي : قصة (20 سم من الملل) ، من مجموعة (الطين) ، ص156 .

المنتعل وجهك فأنا لا أكرهك أبداً ، وسأدعك تمرّ بسلام من أمامي))[1] ، ويصل الأمر بالمكان المفتوح إلى نهايات مأساوية ، فالمدينة التي يغمرها الطين تختفي ((**تلفت الرجل حواليه يبحث عن المدينة ، لم يكن هناك سوى السهل))**[2] .

أما مدينة العالِـم فقد انتهت إلى ((**الفوضى والحرائق ، ونهبت المنازل ، وتهدمت البيوت الحجرية ، ولم يبق أي أثر للنظام))**[3] . وفي قصة (التشييع) تنتهي المدينة إلى حفرة واسعة أو قبر جماعي يسير إليه أهل المدينة جميعهم ، يقول الراوي : ((**انفتح القبر أمام العيون المحملقة ، كان كبيراً ذلك القبر ، حفرة هائلة استقبلت النعش [. . .] انتظرت خروج الفريق الذي قام بإنزال النعش ولكنه لم يظهر ، تقـدّم فريق جديد من الحفرة [. . .] تقدّم فريق آخر وجعل ينـزل في القبر بوقار [. . .] ، ما أوسع تلك الحفرة [. . .] وتذكرت أنـي بقيت وحيداً في هذه البقعة الموحشة فوضعت قدمي اليمنى في القبر لألحقها بعد تردّد بالثانية . – حسناً فلأر إلى أين ذهـب الجميع))**[4]، فرغبة الفرد في التواصل مع الآخرين والانعتاق من الوحدة دفعته إلى اللحاق بهم إلى القبر. وتأخذ ثنائية مكان مغلق / مكان مفتوح شكلاً جديداً ، إذ يتحوّل المكان المفتوح إلى كابوس يحيط بالراوي ، ففي قصة (تراب الغرباء) يخرج الراوي من المسرح كي يلحقَ بآخر (باص) يوصله إلى بيته ، ولكنه يجد نفسه وحيداً ، يقول : ((**كان الشارع خالياً ، وكأن الناس في المدينة قد شغلوا جميعاً بمشاهدة المسرحية [. . .] ثم ضاقت حدقتا عيني ودارتا في محجريهما تبحثان بتوسل عن الحركة في الشارع الميت))**[5]، ثم يخطفه ثلاثة رجال هم أبطال المسرحية ذاتها التي شاهدها وخرج قبل نهـاية الفصل الأخير ، ويبدأ الاستجواب ، يُسأل إن كانت المسرحية قد أعجبته ؟ وعلى الرغم من تأكيده إعجابه بالمسرحية ،فإن الآخرين لا يصدقونه((**وهدرت ضحكاتهم كمحركات عتيقة تمزّق السكينة في الأرض الواسعة.كادت ضحكات الرجال أن تصيبني بالعدوى لولا أن الدهشة التي غمرتني فجأة فيما أتطلع إلى الوجوه التي كاد الضحك أن يمزقها))**[6].

---

(1) إخلاصي : قصة (20 سم من الملل) ، مجموعة (الطين) ، ص156 .
(2) إخلاصي : قصة (الطين) ، مجموعة (الطين) ، ص137 .
(3) إخلاصي : قصة (المدينة س) ، مجموعة (الطين) ، ص147 .
(4) إخلاصي : من مجموعة (الطين) ، ص169 .
(5) إخلاصي ، وليد : قصة (تراب الغرباء) ، من مجموعة (الدهشة في العيون القاسية) ، الرواية (5) دار عطية ، لبنان وسورية ، ط 1 ، (د.ت) ، ص174 .
(6) القصة نفسها ص 178 .

ويقتاده الرجال إلى مكان بعيد ويُترك وحيداً ليواجه مصيراً مجهولاً ، يقول : ((**فسكنت وأقعيتُ على الأرض ، وجعلتُ أراقب غياب الرجال الذي حدث بهدوء لا يعادله سوى هدوء الأرض التي أحاطت بي من كل جانب**))(1) .

يترك الآخرون الراوي في مكان واسع مفتوح ، ولكنه وحيد لا تحيط به سوى الأرض ، فالراوي يتحرك في أماكن الآخرين المفتوحة لتكتمل المسرحية التي رآها ، وينتهي الفصل الأخير نهاية لم يتوقعها ، ويتحوّل واقعه إلى كابوس مرعب ، فالمكان المفتوح يضغط عليه ، ويسبّب له الآلام ، وهو محاصر من قبل الآخرين ، وسواء أكان في قوقعته (غرفته المغلقة) أم في مكان مفتوح يبقى منكفئاً على ذاته ، محاصراً عاجزاً عن الفعل .

لا يشكل وجود الراوي في مكان الآخرين المفتوح سبباً لعدائهم له وحسب ، بل يحمل الآخرون عداءهم له إلى مكانه المغلق ، يقول راوي قصة (ذات ليلة ذات صباح) : ((**تقلّبت في فراشي الذي أصبح ضيقاً . كان الليل رطباً وطويلاً ، أغلقت النافذة وفتحتها مرات ومرات ، ودخنت وسعلت ، ولملمت أعقاب السجائر المتناثرة على الأرض ومسحت الغبار الحديدي عن الجدران ، وظلت الغرفة وسخة مقرفة . أخيراً اكتشفت أن الأوضاع كانت سيئة**))(2) ، فالغرفة المغلقة ، هنا ، ليست ملاذاً آمناً يطمئن إليه الراوي ، وإنما هي وسخة مقرفة على الرغم من محاولة تغيير هيئتها ، وتشكّل النافذة وسيلة تواصله مع الآخرين ، إنها تفتح وتغلق من دون فائدة ، وتتفاقم المأساة عندما يقتحم الآخرون غرفته ليقتادوه ، يقول : ((**كان الباب يقرع بشيء أشبه بالأقدام ، [. . .]وقف الرجال في وجهي ، داخل الباب وخارجه[. . .] جعلت أفكر بإعياء كيف استطاع أحد رغم* الجدران السميكة أن يستمع إلى هتافاتـــي المعادية . ثم إنـــي ..**))(3). يسكت الراوي عمّا فعل الآخرون به ، ويترك للقارئ تخيل مختلف أنواع التعذيب التي يواجهه بها الآخرون. وهكذا ، يعكس وليد إخلاصي في أماكنه المغلقة هزيمة الراوي أمام الآخرين عبر تعرضه للقمع والظلم ، فينكفئ على ذاته ويتقوقع في مكانه المغلق ، وتسيطر عليه رؤية كابوسية عبثية لا أمل له بالخلاص ، أو التواصل مع الآخرين ، وتتكرر حالة هجوم الآخرين على غرفة الراوي ، واقتحامها لاقتياده إلى

---

(1) إخلاصي : قصة (تراب الغرباء) ، من مجموعة (الدهشة في العيون القاسية) ، ص179 .
(2) إخلاصي : قصة (ذات ليلة ذات صباح) ، من مجموعة (الدهشة في العيون القاسية) ، ص 216 .
* هكذا وردت في الأصل ، والصواب على الرغم من .
(3) القصة نفسها ، ص216 .

مكان يُعذب فيه من دون اقترافه أي ذنبٍ في قصتيه (المتسائل عن) ، و (المدينة س) . ويضغط المكان المغلق على ذات الفرد المغلقة ، ويقرر الفرد دائماً الخروج إلى شوارع المدينة المفتوحة للتواصل مع الآخرين ، إلا أن ذاته المحاصرة في الأماكن كلها لا تنفتح بتغير مكانها ، وتحركها باتجاه (المكان المفتوح – العالم الخارجي) الذي يقيم معها علاقات عدائية يزيد حصارها ، ويتحول إلى أداة ضغط خارجي عليها، فينتقل الفرد من الكابوس إلى الكابوس غير المعقول ، فتحرّك الفرد في أماكن الآخرين الواسعة المفتوحة لا يعني تحقيق رغبته في الانفتاح والتواصل مع الآخرين ، بل بقاءه أسيراً لانغلاقه .

ويحاول الراوي في مجموعة (التقرير) عقد مصالحة بين الفرد والآخرين ، ولكنه يخفق ، ففي قصة (المسيح أصاب مني مقتلاً) يطالعنا راوٍ يريد كتابة قصة ، بطلها رجل يتسم بالطيبة والخير ، فيستعرض في ذاكرته الرجال الذين يعرفهم ، فيجد أن نموذج الخير الذي يريدهُ لا يتوافر في أيٍّ منهم ، فتطلب إليه والدته أن يبحث في الواقع عن نموذج الخير . ينطلق الراوي – القاص من مكانه المغلق إلى المكان المفتوح باحثاً عن نموذج الخير ، يقول : ((**نظرت إلى التاريخ المعلّق على الحائط فتبين لي أن زمناً طويلاً انقضى عليَّ حبيساً في هذه الغرفة أكتب وأكتب [. . .] فعاودني التمزّق فلم أملك سوى الاندفاع كفلينة أطلقها الضغط من فوهة زجاجة . ووجدت نفسي طافياً في الشارع على سطح مقهى مزدحم بالدخان والضجيج والناس [. . .] لا بدَّ أنك تبحث عن شخص له مواصفات المسيح شكلاً ومضموناً [. . .] – كل ما أريده هو نموذج للخير**))(1) .

وتبدأ رحلة بحث الراوي عن نموذج الخير في شوارع مدينته ، يقول : ((**وكنت على الرصيف أبحث تائهاً في بحر من الوجوه المتنافرة ، تعب وقرف ، شر وحقد. . . لقد ضقت ذرعاً بكل شيء**))(2) . إن الآخرين يمثلون الشرّ والحقد ، والراوي في بحث محموم عن نموذج الخير فيهم ، ويعتقد أنه وجده ، يقول : ((**هو ذا ما أبحث عنه . وجهه الصافي كالبشارة . في الثلاثين هو أو أكثر قليلاً ، ولكنه بدا كمن سبق له صنع الخير لألف عام . لمحته يمشي بهدوء ليختفي وراء عمارة فجريتُ . يجب ألا يفلت مني . لم يهرب ؟ كان يمشي بوقار المسيح على الماء [. . .] هو ذا من يجب أن ألقاه وأجلس إليه وأتحدّث معه ، يحكي لي عن الخير والمحبة والحب**))(3) .

---

(1) إخلاصي ، وليد : قصة (المسيح أصاب مني مقتلاً) ، من مجموعة (التقرير) ، الرواية (5) ، دار عطية ، لبنان و سورية ، ط 1 ، (د.ت) ، ص251 .
(2) القصة نفسها ، ص252 .
(3) القصة نفسها ، ص252 .

يلحق الراوي بالرجل إلى بيته ، ويبدأ الرجل بسرد قصته للراوي معتقداً أنه رجلُ أمنٍ يلاحقه . لقد أحبَّ الرجل فتاة حباً عنيفاً إلى درجة شعوره بالتماهي والتوحد معها، وعندما اكتشف خيانتها له مع شاب آخر طلب إلى صديق له أن يخنقها ، يقول الراوي : ((**قلت باستسلام : – ولكن ماذا حدث ؟ قال بقسوة : سرعان ما استحالت إلى وداعة لا مثيل لها .– لا يمكن أن تكون كالعالم بحيرة كـــذب**))[1]. اهتزت صـــورة العالم في ذهن (الرجل – نمـــوذج الخير) ، واهتزت صورة (النموذج الخير – المسيح) أمام الراوي ، وعندما عرف (الرجل – النموذج) حقيقة الراوي ، ولماذا لحق به ، قرر طعنه والهـــروب ، فاهتزت صورة العالم في ذهن الراوي الذي بات يرى كلَّ شيءٍ مسطحاً ، يقول : ((**منذ ذلك اليوم لم أعدْ أميّز عمق النــــاس أو أي شيء آخر. كانت الأشياء مسطحة ، ولم يســـتطع أحد أن يفسّر تلك الظاهرة التي تســـتبد بي حتى لقد تعــودت عليها مع مرور الزمن**))[2] .

لم ينجح الراوي في تحقيق المصالحة مع الآخرين الذين يمثّلون مجتمعه ، فيتعمّق انكفاؤه على ذاته ، يضيق مكانُه ويغلق عليه بإخفاق علاقته بالآخرين . واضح تماماً أن الآخرين الذين يحملون في أعماقهم مشاعر طيبة من فقراء وفاعلي الخير مهزومون في المدينة ومستسلمون لأقويائها ، بل هم عندما يقتلون العالِم في قصة (المدينة س) ، ويهربون في قصة (اللوز في تشرين) من الراوي الخارج إلى المكان المفتوح للنهوض بالعالَـــم من حفر الاستسلام والاستكانة للذل والموت ، يصبحون مشاركين في موت المجتمع ، وأعداء للرجل حامل القيم ، والباحث لهم عن الخلاص في وطأة المدينة بما تحمله من وحشية وانحطاط وظلم .

تتعدّد القصص التي يقدّم فيها إخلاصي علاقة الفرد مع الآخرين ، ففي قصة (قضية الشيخ الواحدي) يتعرض الشيخ الطبيب رمز العلم ، والخير للإهـــانة والذل بعد رفضه الخضوع للحاكم الشرير ، ويقبل الشيخ تخفيض عقوبته من الإعدام إلى السجن المؤبّد أمام بذله المزيد من الذل للحاكم الطاغية آملا أن يجد في السجن إنساناً ينقل إليه أفكاره ، وقيمه كي لا تموت بموته ، يقول الراوي العليم : ((**وكان الظــلام الذي خيّم على الزنزانة التي رُمي الشيخ على أرضها ، قد نفذ إلى العظام ، فتكوم في ركن رطب يفكر في موقفه من طلب الرحمة ، أمصيب أم مخطئ ، ولكن أنيناً**

---

(1) إخلاصي : قصة (المسيح أصاب مني مقتلاً) ، مجموعة (التقرير) ، ص 256
(2) القصة نفسها ، ص 258 .

خافتاً خرج من ركن آخر أيقظ الشيخ فسعى إلى مصدر الصوت فإذا برجل نائم يتقلّب في فرشته الخشنة ، آنذاك أدرك الشيخ أنه مصيب في طلب الرحمة رغم * ابتسامات الشماتة))[1] .

لم يكن السجن عند الشـــيخ في البداية مكاناً معادياً سلبياً يعزله عن الآخرين ، أو مكاناً موازياً الخوف والقمع والكبت ، على الرغم من انتقاله من المكان المفتوح إلى المكان المغلق ، فالشيخ لم يكن يرى أن ذلك الانتقال يرافقه تغير في قيمه ومبادئه ، فهو يحاول أن يبث أفكاره إلى السجين ، الذي اضطره الجوع إلى سرقة الخبز ليأكل ، ويطعم عائلته ، فاقتـــادته السلطة إلى السجن ، وقد تبددت وحشة السجن المغلق في نظر الشيخ ، بوجود إنسان ينقل إليه أفكاره . ولكن وجود السجين جعل المكان أكثر ضيقاً في عينيّ الشيخ ، فالسجين لم يكن أرضاً خصبةً لتلقي أفكار تتمحور حول الحقّ ، والعدالة ، والإنسانية ، ويخيب ظنّ الشيخ ، إذ يشبهه السجين بالتيس الوفيّ ، يفقد الشيخ أمله بجدوى حياته ، فيفضل الموت على الحياة ، ويطلب سحب طلب الرحمة الذي قدّمه إلى الحاكم والإسراع بإعدامه . وهنا ، يأخذ السجن بوصفه مكاناً مغلقاً وظيفته التقليدية في عدائيته للشخصية من خلال هندسة بنائه أولاً ، ودلالته ثانياً ، فهو عدائي ببرودته ، وظلمته ، وتقييده حرية الشخصية وقمعها وكبتها وعزلها عن الآخرين . وقد بات السجن مكان إقامة جبرية عند الشيخ ، وبات هذا الشيخ يخضع للعقاب والحساب بانتقاله من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي المغلق ، إذ كان دخوله إلى السجن نقطة انتقال من عالم حاول استلاب كرامته إلى عالم القيود والإذلال ، فنجحت السلطة السياسية في جعله غير قادر على الفعل ، وقتلت أمله في الحياة .

تصطدم المصالحة بين الفرد والآخرين بجدار مسدود ، فالتصالح بينهما أمر مستحيل ، والراوي لا يستطيع مشـــاركة الآخرين (المجتمع) في الحياة ؛ إذ تحوّل عالم الآخرين إلى كابوس مخيف . ومنشأ هذا الكابوس سوء الأوضاع الاجتماعية والسياسية في مجتمع الراوي ، هذا المجتمع الذي قيّد الفرد ضمن قوقعة مغلقة ، وقمعه فبات يتخبّط في كابوس فردي خاص ينبثق عن ذات قلقة وحيدة ضمن كابوس مجتمعي عام ، يحارب الفرد ، ويعزله ، ولا يريد التواصل معه ، فالكابوس يختلط بالواقع حتى يغدو الواقع كابوساً غير معقـــولٍ . إذاً ، فقد نجح الفرد في مواجهة ذاته ، وخرج إلى عالم الآخرين ، لكنه انكفأ على ذاته ، وتقوقـــع فيها ، ومواجهته لذاته مهدت له الطريق لمواجهة الواقع ، لكن واقعه (العالم الخارجي) خذله ، فالشيخ الواحدي قُمِـــع من قبل الآخرين (السلطة

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب على الرغم من .

(1) إخلاصي : قصة (قضية الشيخ الواحدي) ، من مجموعة (التقرير) ، ص 237 .

السياسية) ، وبات عاجزاً غير فعّال في حياته وحياة الآخرين . وقد دخل (الراوي – القاص) ونموذج الخير كابوساً ترجع أسبابه إلى الأوضاع الاجتماعية الفاسدة . وقد صدم الراوي بمجتمع تجاهله ، ولم ير فيه إلا الحقد والشر والنموذج الخير الذي واجهته حبيبته بالخيانة . إن الأوضاع الاجتماعية والسياسية في مجتمع الراوي تعكس عبثية الحياة وسوداويتها ، وعدم جدواها في مجتمع الآخرين . وعليه ، فقد عكست ثنائيةُ المكان المغلق / المكان المفتوح ، ثنائيةَ الفرد / الآخرين ، وتوازت معها ، وقد بدت علاقة الفرد بالآخرين غير صحيحة ، وتجلت عبر :

– الفرد بمكانه المغلق الضيق حزين وحيد يشكّل مكانُـــهُ المغلقُ ملجأه ، وعالَمه الآمن الدافئ حيناً ، والفرد عاجز يائس منكفئ على ذاته حيناً ، ويحاول الانعتاق من ضيق مكانه حيناً آخر ، فينطلق نحو عالم الآخرين المفتوح ، ولكنه يخفق في التواصل معهم ولا يستطيع العيش في أماكنهم المفتوحة .

– الآخرون بأماكنهم المفتوحة يضغطون على الفرد لتزداد عزلته وتتعمّق وحدته سواء أكان في مكانه المغلق أم في أماكنهم المفتوحة ، ويُغلق عليه المكان المغلق كما يُغلق عليه المكان المفتوح بإخفاق علاقته بالآخرين الذين يمثلون مجتمعه . وتتحوّل أمـــاكن الآخرين المفتوحة إلى كابوس غير معقول يقمع الفرد ، ويظلمه ، وهو يخفق دائماً في التواصل مع الآخرين في أماكنهم المفتوحة التي تعكس مجتمعاً غير معقولٍ يعجز الفرد عن الحياة فيه .

2 – المدينة / غير المدينة :

ظهرت المدينة بوصفها ظاهرة مكانية ، ورؤية حضارية في الفكر الإنساني منذ القديم ، بما يتضمنه تشكيلها البنائي من إقامة مرافق ضرورية لتسيير أمور الناس ، وخدمتهم ، وحمايتهم من مخاطر العالم الخارجي . وقد اهتم الفكر الإنساني بالمدينة ، بوصفها بعداً فكرياً وفلسفياً ، وحمّلها دلالات مختلفة ، وشحنها برموز كثيرة ، وأولى القاصون المدينة اهتماماً خاصاً وأفردوا لها حيزاً كبيراً في سردهم ، وأبدعوا في وصفها وتوظيفها استجابةً للدلالات التي أرادوها ، وقد يختصر القاص أماكن العالم كلها بالمدينة ، فيصبح إنسانُها الإنسانَ المطلقَ بعذابه ، ومطاردها له . وبهذا ، ((**تصبح المدينة كوناً ، وتصبح حكايةَ الإنسان في هذا الكون**))[1] .

وفي قصص حيدر حيدر تعبّر علاقة الراوي بالمدينة عن إشكالية قيمية ووجودية في آنٍ واحدٍ

---

(1) المرعي ، فؤاد : مدارات التاريخ في الرواية السورية ، مجلة البيان ، سورية ، عدد (351)، أكتوبر، 1999 م ، ص27 .

وقد وصفت المدينة بأنها : ((**نظام متكامل ونسيجٌ محكم من قيم الشر والانحطاط ، وهي بؤرة لاستلاب الإنسان وتغريبه عن إنسانيته ووعيه ذاته والعلاقات السائدة فيها**))[1] .

تمـــثّل المدينة في قصص حيدر حيدر المكـــان الواقعي المرفـــوض الذي يتضـــاد مع مكـــان غير المدينة تشكيلاً ودلالةً . ومكـــان غير المدينة يتحدد بالطبيعة ، وقد يكون واقعياً ، أو حلماً متخيلاً .

مكان المدينة يمثّل المكان الواقعي ، ويحيل عليه كما هو في العالم الخارجي عبر أدائه الوظيفة الإيهامية ، وهو مكان فني يؤدي دلالات المكان الواقعي ، فالقاص يشكّل مكاناً متشابهاً في الطبيعة والجوهر ، فيه تتمكّن الشخصيات ، وتدور الأحداث ، ويرتبط بالزمان ، ويصبح مكانه نموذجاً للمكان – العالم ، أما المكـــان المتخيل فهو ذهني له وجود في خيال الراوي فقط .

تتجلى المدينة بوصفها مجتمعاً له خصائص ومواصفات ، يُطلَق عليها أحياناً اسم ، وذلك للإيهام بواقعيتها ، فتُعطى شيئاً من الخصوصية ، وتكون مجرد مدينة لا اسم لها أحيانا أخرى ، فتدلُّ على المدن كلها عبر ملامح مشتركة تجمعهـــا . وعلاقة الراوي بالمدينة علاقة مأزومة عدائية ، ويظهر هذا منذ أول مجمـــوعة قصصية كتبها حيدر حيدر ، ففي قصة (الصـــدع والهجرة) يعلـــن الراوي : ((**روحي البرية تعافُ جميع المدن**))[2] . للراوي موقف من المدن جميعها فهي مرفوضة ، ويبحث عن أماكن بعيدة عنها فقد تسعدُ روحه التواقة إلى الحرية، يقول : ((**عن يميني تقوم الأرياف ، قرى متباعدة بيوتها المطلية بالحوار تتألق في أصـــائل الأيام تحت شمـــس الخريف الغاربة [. . .] بعيداً ... بعيداً . في السهل المتمـــوّج الخضرة ، خلف مدّ البصر يكـــوّر الفلاح قبضته كالبوق ويتناول مجرفة إلى جواره وبكلتا يديه يشدخ بها الأرض [. . .] قليلاً وينتشي ، فيسفع صوته السهل بموال عتابا يتماوج عبر الفضاء ، ويرفُّ مسحوراً فوق مياه الساقية المغرغرة ، وهي توزع الماء في مساكب الأرض ، فيرتوي القلب بالفرح والزهو**))[3] .

يحمـــل الريف صفة الخضرة ، رمـــز العطـــاء ، والأمـــل ، والتفـــاؤل ، ربما يجعله رمزاً للمكان – الجنة ، وتبعاً لذلك يكون الريف مكاناً مقدساً بخضرته ، فهو يملأ قلب ساكنه بالفرح

---

(1) إبراهيم ، عبد الفتاح : البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول) ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط1 ، 1986 م ، ص182 .
(2) قصة (الصدع والهجرة) ، من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص 46 .
(3) القصة نفسها ، ص 46 - 47 .

والزهو ، إنه يناسب روح الراوي البرية التي تعاف المدن .

يرصد القاص المدينة بمختلف مظاهرها ، وأجزائها ، وقيمها ، وعلاقة الراوي أو الشخصية القصصية بها . وهي مكان مادي ملموس . ويرصد مكاناً (غير المدينة) وهو مكان متخيل تشكّله أحلام الشخصية ، ورؤاها الذهنية في معظم القصص ، وهذا المكان – الحلم يعكسُ الحالة النفسية للراوي أو للشخصية القصصية لتترسخ ثنائية المدينة / غير المدينة . تواجه المدينة بضخامتها الشخصية القصصية ، لكنها ضخامة فارغة ، يقول الراوي العليم : ((**في طرقـــات المدينة طاف بالأماكن القديمة . البيوت والمقاهي والخمــارات والحدائق [. . .] كانت المدينة بكل ضخامتها الفارغة تهوي الآن [. . .] وإذ داهمه * التعب والجوع والحزن استلقى على الأرض ونام**))[1] .

تشكل المدينةُ عند الشخصية وعــاءً حسياً تصبُّ فيه شحناتها الانفعالية المتوترة ، فالمدينة ضخمة ، لكن ضخامتها لا ترهبها ، ولا يصدمها عمرانها وشوارعها ومقاهيها ، وإنما تكمن معاناتها فيها من كونها متعبةً وجائعةً وحزينةً ، لا مكان فيها خاصاً بها . إنها تفتقد الاستقرار المكاني ، وكأن ضخامتها الفارغة من المشاعر الإنسانية لا تشعرها إلا بالتعب والجوع والحزن حيناً ، وبالثقل والضيق حيناً آخر ، يقول الراوي العليم : ((**عندما استيقظ كان المساء يهبط على المدينة ، وكان قد سار طويلاً [. . .] – لماذا أنت هنا ؟ الأرصفة للمارة . هيّا معي . ويقتاده رجل غريبٌ ، ملامحه قاسية . يُدخلُه مكاناً رطباً موحشاً ثم يقذف به نحو غرفة مظلمة ويوصد الباب عليه [. . .] كانت المدينة راســخة فوقه ، وتنامت إلى سمعه أصوات ممزوجــة بالألم والرعب والجنون . إنها تأتيه مع كثافة الروائح ، [. . .] ونفذت الرائحة والأصوات مخترقةً مسام الجلد ، ثم حملته خارجةً نحــو عوالم قديمة ... ورأى سهولاً خضــراء وسواحلَ بحار غــارقة في شفق الغروب الهادئ**))[2] .

تمثّل المدينة عند الشخصية القصصية المكان الواقعي القاسي ، وتشترك بعض أماكنها كالسجن الرطب بهندسته مع الروائح والأصوات ليكون معادياً ومرفوضاً ، وبسبب غياب الألفة والعدالة عن المكان الواقعي تبحث الشخصية عن مكان غير واقعي هو مكان غير المدينة ، مكان الحلم ، المكان البديل لمكانه الواقعي القمعي ، لتحقّق فيه أحلامها ورغباتها ، فــ (المكان – الحلم) لا يظهر إلا

---

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب دهمه .
(1) حيدر : (قصة الفيضان) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص 113.
(2) القصة نفسها ، ص105 .

بسبب وجود مكان واقعي يتضاد معه ويناقضه ، فإذا كان المكان الواقعي يُلحق الظلم بالشخصية فإن (المكان — الحلم) يتحدّد بلونه الأخضر ، واللون ، هنا ، بعد مكاني وقيمة جمالية ، يوظفه الراوي بوصفه دلالةً ، إنه يصبغ الحلم بالخصب للدلالة على انعدام الخصب في حياة الشخصية القصصية ، وحلمها به ، وحاجتها إليه ، فواقعها ممتلئ بالقمع والرعب. لذلك ، نجدها تحلم بالخصوبة في حياتها . يقول الراوي العليم :((**على مدّ البصر بدت سهول خضراء كأنها مروج من الحرير المتموج . بحار ممدودة من القمح والعشب .خضراء .. خضراء ، تفيض بالبهاء والألق وأمواج الريح**))(1) .

يصف الراوي الطبيعة تبعاً لتدفق مشاعر الشخصية تجاهها ، محدّداً النبات واللون لتأكيد احتفائها بهما. فإذا كان مكان المدينة عبئاً ثقيلاً راسخاً فوق الشخصية ، تنفذ روائحه وأصواته إلى مسام جلدها بعد أن اقتيدت ظلماً إلى مكان رطب ، فإن الشخصية تشكّل مكان الحلم بشكل مناقض تماماً للمدينة ، يقول الراوي العليم : ((**قبيلة الجنابي التي ستملأ الأرض يوماً بالعدل بعد أن ملئت بالجور والطغيان ، والتي تعرف كيف تحارب ولا تهزم ، [. . .] الأسلحة والأراضي والمواشي ملك الناس جميعاً ، [. . .] بيوتهم لا تغلق في الليالي [. . .] في أوقات فراغهم يرسمون وينحتون ويرقصون ويغنون ويزرعون الأزهار ، قوانينهم لا تعرف السجون أو الإعدام ، والذي يقتل ينتحر تكفيراً عن خطئه أو يهجر القبيلة. هذه القبيلة هي ما تبقى من الأمل في حياتنا**))(2).

مما تقدّم نجد أن الشخصية تشكّل مكانها – الحلم وفقاً لأحلامها فتجعله أخضر واسعاً وجميلاً ، ترتاح فيه ،كما تشكّله وفقاً لحاجتها إلى تحقيق الحرية والعدالة والمساواة ، فيصبح عالمُ غيرِ المدينةِ ، العالــمَ المعقولَ الذي يحقّق للإنسان إنسانيته ، في مقابل عالم المدينة غير المعقول بظلمه وقمعه وسلبه لإنسانية الإنسان . فكثيراً ما حاولت الشــخصية التكيف والتلاؤم مع مدينتها ، لكن من دون جــدوى ، إذ تســيطر عليها المعانـــاة والقلق ، وتشعر بالوحدة والاغتـــراب ، يقول راوي قصـــة (الصخور) : ((**سرتُ في شوارع المدينة ، كنتُ أرتعشُ من الخوف والوحدة الداخلية**))(3) .

تظهر المدينة في هذه القصة من خلال شوارعها التي يضيع الراوي فيها ، إنه يخفق في التعايش والتصالح معها ، يقول : ((**كان عشقي للمدينة قد تحوّل إلى نوع من الهوس [. . .] كنتُ أجوسُ في الدروب الوعرة مبشراً . أتشردُ في شتاءات الأيام وأنام مع الجياع والمنبوذين . أغري الأطفال**

---

(1) حيدر : (قصة الفيضان) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص 123 .
(2) القصة نفسها ، ص121 .
(3) حيدر : من مجموعة (الومض) ، ص143 .

بالشموس الوضيئة ، وأعِدهم بخمرة الميلاد والخبز الأبيض : ستكون لكم مـــدينة ملألأة . حقول حنطة مخضرة مدّ البصر . في قراكم يزهر الحب ، وبيادركم ستُصان من الطيور الغريبة ، وفي كل مكان لكم أصدقاء حفاة من نسل الأرض التواقة للانفجار وعلى مدى الآباد ستـــزدهر الطمأنينة في نفوسكم ، السلام والهدوء والفرح لكل طفل . الحب والحرية والقمح لكل إنسان . وفي آخريات طوافي النبوي ، أعود مجهداً إلى كوخي . أستلقي على الفراش ، وأهجسُ : – هو ذا العمر يمضي))[1] .

يبحث الراوي عن ذاته لتحقيق وجوده عبر مساعدة الناس في مدينته المتوحشة التي تسيطر عليها قوى الظلم والعنف ، إنه يفضح واقع مدينته المتناقض ، فالمدينة ذات التصميم الهندسي الجميل والألوان توحي بالحضارة واحترام الفرد ، ولكن مكان الراوي فيها كوخ بائس فقير ، وتناقض المدينة يعمّق أزمة الراوي ، وكي يتعايش مع مدينته لا بدَّ من امتلاكه بعض صفات النبوة . إنه يطوف مساعداً الأطفال ، يعدهم بأن أحلامهم ستتحقق في المستقبل .

تظهر إشكالية علاقة الراوي بالآخـــرين ، نتيجة شعوره بالانســـلاخ والغربة عن مجتمعه ، وغربتـــه الروحيـــة التي تولّدت بسبب غياب الشعور بالانتمـــاء إلى الآخـــرين لتترســـخ ثنـــائية الفرد / الآخرين ، وليتحددَ الآخرون أعداءً للراوي – الفرد ، ويصبحَ مكان المدينة عدائياً ، يقول الراوي : ((**مُذ قرأتُ أول كلمة في سِـــفر هذا العالم الهـــائج طوقني الحزن صـــار التكيف مفقوداً [. . .] اليوم ومدينة أحلامي تخور بالعجـــز ، ما الموقف ؟ للأرض رائحة الحريق ، والشوارع تبدو مقفرة ، ومدينتي التي أحببت ، دخانها يسيل الدموع . مدينة مقفلة في وجه الفرح))**[2] .

إن وعي الراوي بـــمجتمع مدينته البشع جعله مغترباً عن واقعه ، ولا إمكانية للتصالح مع الآخرين . ولهذا ، يتعاظم شعوره بالاغتراب ، يقول راوي قصة (البرابرة) : ((**مذ هبطَتْ هذه المخلوقات الغريبة واستولت على المدينة تحوّلت أحلام الناس إلى كوابيس . لم تعد الزهور تقوى على التفتح ونشر عبيرها . صمتت الطيور وبدأ الفجر يتأخر في الشروق ، وصار عسيراً أن يتعرف الإنسان على أخيه الإنسان))**[3] .

---

(1) حيدر : (قصة الصخور) ، من مجموعة (الومض) ، ص144 - 145 .
(2) القصة نفسها ، ص141 .
(3) حيدر : من مجموعة (الفيضان) ، ص145 .

فاغتراب الراوي وليد إحساسه بالظلم الذي واجهته به القوى المستبدة في مدينته ، إنه يفتقد حرارة العاطفة الإنسانية لأن الآخرين لا يعترفون بإنسانيته . لذلك ، فهو لا يشعر إلا بالضياع في مكان يحمل له العداء . ويبحث عن مكان مضاد لمكانه العدائي ، وهذا المكان لا وجود له إلا في خياله ، يقول : ((**كنا في أرض غريبة مزروعة بشجر الزيتون والغار ، كانت الأرض حمراء اللون [. . .] لا بدَّ أنه المكان الموعود الذي رغبنا أن نلتقي فيه**))[1] . مكان الحلم تزينه أشجار الزيتون والغار ، وهو المكان الموعود الذي لم يتحقق وجوده تحققاً فعلياً في حياة الراوي . فهذه الأشجار مزروعة في أرض حمراء ترمز – فيما نرى — إلى الثورة على الواقع ، وكون هذه الأرض غير موجودة في عالم الواقع ، فهذا يعني أن الثورة على الواقع باتت حلماً ، ولا أمل في الخـــلاص من هذا الواقع الجحيمي الذي يعيشه الراوي في مجتمعه المتشكّل في المدينة . والقاص ، هنا ، يعكس أزمة الفرد في مجتمع المدينة ، إذ إن ((**الكثـــافة العددية نفسها من شأنها أن تهبط بقيمة الفرد إلى الحدّ الأدنـــى ، بل ربما قضت عليه تماماً حتى لا يعود سوى رقم من الأرقام . ولهذا ، فإن الشعور بالغربة هو أسرع شيء يتسرب إلى نفس الإنسان في هذه الحالة**))[2] .

إن انقطاع تواصل الراوي مع الآخرين في مدينة مزدحمـــة بهم أدى إلى إفلاس شعوره تجاه مدينته ، وقد أدرك أن ما تصبو إليه نفسه من إقامة علاقات اجتماعية وإنسانية مع الآخرين بات مستحيلاً ، إذ تنقطع وشائج العلاقة الإنسانية في مجتمع المدينة ، ويعجز الراوي في كل مرة عن تحقيق ذاته في مجتمعه ، فيقرر العزلة ، يقول الراوي : ((**كنتُ قد قررت اعتزال الناس معتكفاً في غرفتي لأن الكثرة من الناس أشرار وأنانيون ، والإنسان في هذا العالم يولد وينمو ويموت وحيداً كشجرة في صحراء**))[3] .

يعري الراوي مظاهر الفساد في مجتمع المدينة الذي يمثّل واقعه المظلم الذي غاب عنه الحبّ والسعادة والإنسانية ، وحلّت فيه مختلف أنواع الألم والقمع لتتفاقم أزمة الراوي ، وتتعدّد وجوهها من نفسية إلى اجتماعية ، واقتصادية ، وســياسية ، يقول الراوي : ((**تعرونـــي فكرة تجتاحُ مفاصلي . لو عدتُ إلى بيتي واستلقيت على الفراش فسأموت . لو ولجتُ مقهى وجلستُ على كرسي سأموت . لو دخلتُ مطعماً وأنا آكل سأموت [. . .] أمضي ، الحركة قد تكبح الموت .**

---

(1) حيدر : قصة (البرابرة) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص 147
(2) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1974م ، ص160 .
(3) حيدر : قصة (القتيل) ، من مجموعة (الومض) ص 126 - 127.

أعبر حـــديقة تنتصب فيها أراجيح أطفال . الأطفال لا يتأرجحـــون . في طرف الحديقة تجمهروا حول طفلة . الطفلة عارية والأطفال حولها في حالة هرج واقتتال [. . .] الطفلة تصرخ وعلى وجهها المستلقي هلع العالم كله . الأطفال حولها يرقصون وقد أشرعوا أمواسهم بعد حين ينقضون عليها ويبدأ الطعن وأهرع خارجاً من الحديقة . صرتُ خوفي))(1) . هـــذه أوضاع المدينة في واحدة من لحظات عريها وقبحها اللذين ظهرا من خلال تشويه الطفولة ، فقد تحوّل الأطفال إلى مغتصِبين وقتلة ، ومن جانب آخر نجد صورة الطفلة الخائفة ، وهذا التصوير للأطفال والطفلة يعكس وحشية البشر في المدينة ، واغتصاب البراءة ، لتفقد المدينة سمة المجتمع الإنساني .

تتعانق طريقة الأداء الفني التي يتبعها حيدر حيدر مع رؤيته من خلال بحثه المحموم عن معاني الحياة ، والموت ، والوجود ، والحبّ ، والحرية ، والعدالة ، إذ يمزج المعقول بغير المعقول ليعلن صرخةَ احتجاج على واقع المدينة الذي يبدو معقولاً حيناً ، وغير معقول حيناً آخر .

ويستمر الراوي في كشف قذارة المدينة ودنسها ، يقول راوي قصة (حالة حصار) : ((**منذ زمن فقد هذا الرجل ذاكرته النهارية ، بعد أن اختار النوم بين المزابل وداخل المراحيض وعلى الأرصفة قرب مجاري المدينة))**(2). ويقول أيضاً : ((**من أرصفة وســـخة وبوابات مدن مسدودة بالنفايات . من مراحيض عامة خرج جرذ في حجم المدينة غطى الأخضر والضوء ونسيج البهاء . فصلهما وراح يقضم بأظافره وأنيابه جسد المرأة الأخضر العاري))**(3) .

إن وصف المدينة بهذه الطريقة البشعة ليس بسبب نزعة تشاؤمية يتميز بها الراوي ، فقد دخل المدينة بإرادته ، وحاول التغيير لكنه أخفق ، وإنما هذا الوصف أملاه واقع المدينة الموبوء بالفساد الذي حرم الراوي من الحبّ وكثّف معاناته ، فالتناقض قائم بين الفرد ومجتمع مدينته ، فهو مقهور والآخرون هم القاهرون والفاسدون ، يقول : ((**كانت المدينة تشهد عبر طقوس احتفالاتها أفواجاً من المهرجين والنواحين والخطباء ، والقتلة والطغاة والخونة والحمقى والقاصرين والكذبة . كانوا يدخلون ويخرجون ، يرتفعون ويسقطون ويرقصون ثم يثملون ثم يقتلون))**(4) .

إن تقوقع الـــراوي على ذاته ، وظلمه أمام قذارة المدينة ومظاهر الابتذال والتدني فيها ، جعله

---

(1) حيدر : قصة (القتيل) ، من مجموعة (الومض) ، ص131 .
(2) حيدر ، حيدر : قصة (حـالة حصـار) ، من مجموعة (الوعول) ، دار الحصـاد للنشر ، دمشق ، ط 2 ، 1989 ، ص31 .
(3) القصة نفسها ، ص 32 .
(4) القصة نفسها ، ص 44 .

يشعر بالاستلاب واليأس فبات الهروب منها حاجةً ملحةً ليكون غيرُ المدينة مكاناً بديلاً عنها ، يقول راوي قصة (الصخور) : ((**ها أنذا أعانق عفوية العالم القفر . جميع المدن توارت من الذهن . وحيداً أتطهّر فوق هذا التراب المجبول بالمطر . أطير في الهواء وأغني ، منحدراً عبر سفوح البراري بين الغابات**))(1) .

يختـــار الراوي حركة الطـــيران للتعبير عن تحرره من المدينة ، فهو عندما يطير يشعر بانفصاله عن الأشياء بوجودهـــا المادي ، ويهزِمُ المكانَ الواقعي معلناً انتصار المكـــان – الحـــلم ، المكان المنشود .

وهكذا ، يضعنا الراوي أمام إشكالية مكانية هي مكان مدنّس تمثّله المدينة ، في مقابل مكان مقدّس يمثله غير المدينة ، المدينة ساحة فساد فقدت معالم الجمال ، لم يبق فيها إلا القذارة ، والقتل ، والقمع ، وكي يتطهّر الراوي من دنسها لا بدَّ من رحيله إلى الطبيعة حيث الصفاء والبراءة والحرية ، يقول راوي قصة (الاغتيال) : ((**كانت الغابة سيدة مطواعة تنام تحت عينيه . فيغفو هانئاً مطمئناً على صدرها يشمُّ روائح أوراقها وعشبها وترابها ، تطعمه وتسقيه وتفتح له ذراعيها لينام متى شاء في النهارات والأماسي**))(2) .

واضح تماماً أن الطبيعة هي المعادل الموضوعي للمكان – الحلم ، إنها ملاذ الراوي الذي يحلم بالأمان والدفء والحنان ، إنها رمز الطهارة والنقاء الاجتماعي ، لكن حلمه لا يتحقّق في عدد من القصص ، إذ يلحقُـــه الأذى إلى مكان غير المدينة ، فقد حوّل الغربـــاء مدينته إلى مدينة مقنّـــنة ، وحوّلوا إنسانها إلى آلة ، وها هم يلحقون به إلى مكانه الحلم ، يقول راوي قصة (البرابرة) : ((**كنا قد وصلنا إلى مشارف الهضبة ، هي اتجهت نحو اليمين وأنا نحو اليسار ، فجأة ونحن نرتقي طريقاً مظللة ظهر الرجال الغرباء يطاردون حمراً وحشية عبر السهول [. . .] كانت الحمر الوحشية قد أُنْهِكَتْ وحُوصرتْ في مضيق ثم بدأت عمليات قتلها وسلخ جلودها**))(3) .

يتحوّل مكان الحلم إلى مكان عدائي ، ويتكرر هذا في عدد من القصص منها قصة (حالة حصار) ، وقصة (الصخور) ، وقصة (القتيل) .

ويتحوّل رفض الراوي للمدينة إلى رفض للآخرين والمجتمع ، والحياة كلها ، ويصبح حرق

---

(1) حيدر: من مجموعة (الومض) ، ص149 .
(2) حيدر : من مجموعة (الفيضان) ، ص84 .
(3) حيدر : من مجموعة (الفيضان) ، ص147 - 148 .

المدينة والبحث عن مكان آخر هو الخلاص ، ففي قصة (الطيور الغريبة القادمة مع الفجر) تتغلب الرؤية العدمية على الراوي بعد عجزه عن الحياة في المدينة ، يقول الراوي : ((**في نوبة الغناء والرقص الاحتفالي والركض صاح الفجر الغاضب فينا : احرقوا المدينة . من قلوبنا وعيوننا ودمــائنا وحقدنا خرجَتْ قنابل ومتفجــرات وراحت تقذف الســيارات والمؤسسات والمتاجر والسجون والثكنات والمخافر والمشافي والقصور والجوامع ، وكل ما بني على أرض المدينة من نصب تذكارية لآلهة الموت**))[1] . يفقد الراوي شرط وجوده فيقرر الانتقام من المدينة بالحرق ، إذ يشعر بالخواء العاطفي ، فقد جردته المدينة من إنسانيته وأنكرته ، وباعت تاريخه البطولي ، يقول راوي قصة (أغنية حزينة لرجل كان حياً) : ((**الإنســان وحيد والروح مقهورة في هذا العالم ، [. . .] مدينة تحتاج حريقاً. هل لديك عود ثقاب ؟ أعطني . أعطني . بعد حين سيبيعون قمصان الشــهداء . هيا انهض معي لنحــرق هذه المدينة**))[2] . إن حرق المدينة صرخــة احتجاج ضد لا إنسانيتها ، وظلمها وبشاعتها ضد قتلها للقيم النبيلة ، وسيطرة الشر والظلم عليها . لهذا ، تسعدُ الشخصية المقهورة لحرق مدينتها ، يقول راوي قصة (رقصة البراري الوحشية) : ((**كان الأزرق منتشياً وهو يرى المدينة تحترق ، ورأى أنه يطير في سماء من النار والدم . كان الحريق يلتهم أبنية الشرطة والسجون والجوامع والمتاجر [. . .] جميع تلك الرموز والأوثان القديمة التي دمرت روحه ومسختها ، كانت تترمد تحت عصف النار . وشــاهد نفسه يرقص عارياً فوق تلال خضراء ، [. . .] الآن يتطهر عائداً إلى جوهره الأصلي ، وها هي ذي النار تعري الرغبة لتوقظها من عبودية نومها وتســاويها بأصلها الأول [. . .] كــانت المدينة الكابوس ، مدينــة الفزع والاعتقال والجوع والقتل ، قد تحوّلت إلى جحيم محترق بابتهاج وثني يرفع الأزرق جناحيه عابراً مدينة الأنقاض باتجاه الغابات**))[3]. إن حرق المدينة دلالة على رغبة جامحة في دفن قبحها ، وعهرها ، وعريها ، وتدميرها للبراءة ، هو حرق لكل مدنس فيها لتتطهر الشخصية وتعود روحها نقية ، هو حرق لكل ما هو زائف ، وإبقاء للجوهر والأصيل . هو تدمير للقتلى ، والمغتصِبين ، والأشرار الذين يحكمون باسم القانون والدين والعدالة، فيغدو الإنسان كائناً مجرداً من الكرامة. ورؤية التدمير ليست لمجرد التدمير ، وإنما من أجل العودة إلى براءة الطبيعة ، إلى حياة نقية طاهرة ،

(1) حيدر : من مجموعة (الوعول) ، ص19 .
(2) حيدر : من مجموعة (الفيضان) ، ص48 .
(3) حيدر : من مجموعة (الوعول) ص71 - 72 .

فتنهض مدن تمنح الحرية والفرح ، وتليق بإنسانية الإنسان .

وهكذا ، نجد أن القاص حيدر حيدر يعرض إشكالية علاقة الفرد بالمدينة ، معتمداً التضاد المكاني المدينة / غير المدينة ، كإطار لسيرورة الأحداث وتحرك الشخصيات . وينسجم البناء الفني مع الرؤيا التي يقدمها القاص . وعلاقة الشخصية مع المدينة علاقة مأزومة ، يشكّل القاص المكان ويصفه لإظهار أزمة الشخصية وقلقها ، فالمكان يُظهر حالتها النفسية ، وهي تلونه وفقاً لمشاعرها ، كلٌّ منهما يؤثر في الآخر ويتأثر به ، إذ تتغير الحالة النفسية للشخصية تبعاً لتغيّر المكان الذي تسكنه . ومن هنا ، يكون الانتقال من مكان المدينة إلى غير المدينة انتقالاً من الألم والحزن إلى الفرح والطمأنينة والصفـاء والطهارة ، وقد تضـافرت عوامل عدة جعلت مدينة الراوي مرفوضةً ، نكتّـفها فيما يأتي :

– هي مرفوضة لذاتها ، لهندستها ، فالأبنية الحكومية فيها رمز للظلم والاعتقال ، شوارعها مزدحمة بالناس ، حدائقها تفتقر إلى الهواء ، الراوي والشخصيات القصصية تتشرّد في الشوارع ، أو تسكن في غرف ضيقة رطبة .

– ومرفوضة لأسباب سياسية ، السلطة فيها تظلم الراوي وتقمعه .

– ومرفوضـة لأسباب اجتماعية ، والـراوي فيها وحيد يائس قلق لا تواصل له مع الآخـرين ، ولا انسجام مع مجتمعه .

– مرفوضة لأسباب اقتصادية ، الراوي فيها فقير يبحث عن كسرة خبز في القمامة ، ويعاني فيها من التفاوت الطبقي ، فثمة فئتان ، قلة تملك السلطة والمال ، وأخرى تعاني من الفقر والظلم .

– مرفوضة لأسباب إنسانية ، إذ تقطعّت فيها وشائج العلاقات الإنسانية ، ولا قيم نبيلة ، القوي يأكل الضعيف ، تُدمّر براءة الأطفال ، تتشوه أخلاق الإنسان ، هي ساحة مبغى وفساد وقبح ، فيها يضيع انتماء الإنسان ، وتضيع قضيته ، وربما وطنه كله ، فالمدينة منفى له . لذلك ، يعيش الراوي حالة صراع معها . هي مكان عدائي يشعر فيها بالاغتراب والتشتت والضياع والدونية ، وفيها يتعرّض لمختلف أنواع القهر والظلم والاستعباد . في المدينة يعيش تجربة مريرةً ، يفقد فيها كرامته وإنسانيته ، فيتمرد عليها ويهاجمهـا رافضاً التعايش معها . ويأتي الهروب منها نتيجةً طبيعيةً لما لاقاه فيها ، وبعد شعوره بالعجز عن القيام بأي فعل يكون حرق المدينة في بعض القصص الحل الوحيد أمامه ، وفي هذا الحرق دعوة إلى الثورة على المدينة وتغيير ملامحها البشعة . والراوي مؤمن بضرورة التغيير وحتمية التمرد والثورة . ويشكّل مكان (غير المدينة) الذي يتحدّد بالطبيعة الخلاص ،

ويعكس إحســاس الراوي بذاته وتعلقه بقيمه ورفضه الاندمــاج مع المدينة بواقعهــا الموبوء ، والتلاشي فيه . لكن الراوي لا يستطيع في معظم القصص الوصول إلى هذا المكان – الحلم ، فهو يعيشه في خياله فقط . إنه يعيش الحرية والبراءة والصفــاء والجمال في رؤيــاه ، وهذه الرؤيــا تنكفئ مرات عدة في قصصه لتخيم الصور السوداوية على سيرورة الأحداث في مجمــوعة من القصص . وبهذا ، تبقى العلاقة بين القــاص والمجتمع علاقة فصامية متجســدة بالثنــائية الضدية المدينة / غير المدينة أو المدينة / الطبيعــة ، وتبقى رؤيا الخلاص والنهوض الحضــاري الإنساني منكفئة في المدينة (رمز الواقــع المبتذل) ، ومتحقّقة في غير المدينة / الطبيعة (رمز الواقع المثالي – المكان الحلم – المكان البديل) .

3 – المكان القديم / المكان الجديد :

يبني القــاص وليد إخــلاصي عدداً من قصصه معتمداً ثنــائية مكانية متضادة هي المكان القديم / المكان الجديد ؛ إذ يتمحور الحدث حول محاولة بعض الشخصيات الحفاظ على المكان القديم ثم إخفاقها ، وتعرضه للتدمير ، ونهوض المكان الجديد مكانه .

وتجد مقولات (غاستون باشلار) التي تؤكد جماليات المكان القديم وألفته صدىً واسعاً لها في قصص وليد إخلاصي ، ويأخذ الانتماء إلى المكان القديم أشكالاً متعددةً في قصصه ، وتتنوّع طرق الدفاع عنه ، ففي قصة (الأفعى وأيام الحرب) يسترجع الراوي ذكرياته عن بيته القديم في أثناء الحرب ، وكيفية مصارعة الأعداء ، الحية عدوة الأسرة في الداخل ، والجنود السنغال أعداء المدينة في الخارج (خارج البيت) ، يقول الراوي : ((**هتفت أمي بعنف : – حيّة . وما إن أعلنت عن وجود أفعى بيننا حتى تزاحمنا على الباب هاربين ، كلٌّ يطلب النجدة لروحه المفزوعة**))[1] .

وقد تنوّعت أساليب الأسرة في محاربة تلك العدوة إذ أُحكم إغلاق باب المطبخ في أثناء الليل ، وحُصِر الجميع في غرفة واحدة وتناوب الأب والأم والأخ الكبير حراسةَ البيت ، وحفر الأخ الكبير أرض الغرفة التي تعلو المطبخ بهدف الوصول إلى وكر الحية وقتلها ، ووضعت الأسرة المؤونة في حفرة الحية كي تســتدرجها للخروج من البيت ، إلا أن الأســرة لم تنجح في تحقيق غايتها ، يقول الراوي : ((**شهور طويلة مرّت وحلب ساهرة تغلي وبيتنا يغلي ، جنود السنغال يفتشون البيوت**

---

(1) إخلاصي ، وليد : من مجموعة (دمــاء في الصبح الأغبر) ، الرواية (5) ، دار عطية ، لبنــان وسورية ، ط 1 ، (د.ت) ، ص66 .

ويكنسون الشوارع بالحقد ، والرصاص يوقع ألحان الليل المضطربة ، قالت أمي : – ساكنة المطبخ زائرة ثقيلة . وقال أخي بعد قليل : وزوّار بلدنا أثقل))[1].

وتبدأ معركة الراوي وأسرته للحفاظ على البيت والوطن ، ((**كنا نصلي ونبتهل ونمدّ ثوار المنطقة بالماء واليود والقليل من الطعام ، وكان سطح بيتنا قناة مأمونة يعبر منها الرجال المسلحون والعزّل))** [2] .

يشكّل البيت القديم في وعي الراوي تاريخاً وذاكرةً ، ويستمد قيمته ، هنا ، من الفعل النضالي لساكنيه فالبيت ((**الذي يواجه بالعدوانية[. . .] تتحول فضائل الحماية والمقاومة التي يمتلكها إلى فضائل إنسانية ، إنه يكتسب القوة الجسدية والأخلاقية للجسد الإنسانـــي))**[3].

يختصر البيتُ المقاوم المدينةَ المقاومة ، فهما يقاومان الأعداء ، إذاً البيت هو الوطن ، والدفاع عنه دفاع عن الوطن ، وتنتهي معركة الحفاظ على البيت القديم والوطن بانتصارهما على الأعداء ، فالأم في البيت ((**رمت بثقلها على صندوق الثياب الكبير [. . .] تجمعت الأسرة حول جثة جرذ هائلة ، التقطت أمي الجرذ من ذيله وصاحت بانتصار : – لم تكن أفعى [. . .] وكان الفجر يقترب بسرعة حين دوت في سماء المدينة صيحات هائلة ، أعقبها صوت مؤذن يقيم الآذان لصلاة قبل أوانها . صرخ والدي بفرح : – لقد احتلوا القلعة ، الثوار احتلوا القلعة))**[4].

القضاء على الجرذ يعادل القضاء على المحتل واستعادة الثوار القلعةَ والوطن ، يتحدّد البيت بوصفه وطناً ، ووجوداً حقيقياً يدافع الراوي مع أسرته عنه .

وتتكرر مقولة (البيت – الوطن) في قصة (انهيـــار) ، يقول الـــراوي : ((**قال والدي : من ليس له بيت يملكـــه ، ليس له وطن))**[5]. ويضطر الـــراوي إلى العيش بصعـــوبة مع زوجـــته وولده حتى يجمـــع مالاً يشـــتري به بيتاً ، ولكن (العمـــارة) التي تحتـــوي (البيت – الحلم) تنهار ، فتنهار معها أحـــلام الـــراوي الذي يفقد بيته وزوجته وابنه ، يقـــول : ((**كانت مـــلامح الحبيبين ضـــائعة في الركـــام كجوهـــرتين طحنتهمـــا الحجـــارة ، ولكني عرفتهمـــا**

---

(1) إخلاصي : قصة (الأفعى وأيام الحرب) ، من مجموعة (دماء في الصبح الأغبر) ، ص67 .
(2) القصة نفسها ، ص68 .
(3) باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ص67 .
(4) إخلاصي : قصة (الأفعى وأيام الحرب) ، ص69 .
(5) إخلاصي ، وليد : من مجموعة (ما حدث لعنترة) ، الرواية (6) ، دار عطية ، لبنان و سورية ، ط 1 ، (د.ت) ، ص241 .

برغم* اختلاط اللحم بالتراب [. . .] كما أنـــي ما زلت حتى هذه اللحظـــات أرتعدُ خوفاً من الدار الجديدة التي يقترب موعد استلامها يوماً بعد يوم))[1]. ولأن البيت القديم اقترن بالحبيبين اللذين ذهبا بذهابه ،أصبح البيت الجديد مخيفاً ومرفوضاً. وعليه ، فإن البيت القديم هو المكان الأليف الذي يمنح الإنسان الحماية والثقة والطمأنينة [2] .

يمثل البيتُ المكانَ القديم في مواجهة المكان الجديد ، ويصبح التصادم بين المكانين القديم والجديد سمةً رئيسةً في قصص وليد إخلاصي . فالبيت القديم هو الملجأ الآمن الذي تتمسك به الشخصية ، وترفض الانتقال إلى المسكن الجديد يقول راوي قصة (أذن الفيل) : ((**فجعلت لا تفارق المقعد الذي يتصدرُ الإيوان الغربي في الدار الكبيرة ، التي رفضت خالتي أن تغادرها بعد الزواج إلى شقة حديثة في المنطقة الجديدة من المدينة))**[3]. فالراوي أو الشخصية القصصية التي تدافع عن بيتها القديم في مواجهة البيت الجديد تنتمي إلى المكان القديم تتمسك به ، وترفض مغادرته ، لتعكس ثنائية المكانين القديم / الجديد ثنائية أخرى هي الفرد / الآخرون ، فرؤية ضرورة المحافظة على المكان القديم هي رؤية فردية يجسدها الراوي المشارك في الأحداث ، أو شخصية قصصية يسرد قصتها راوٍ عليمٌ . تتصادم الرؤية الفردية مع رؤية الآخرين الذين يريـــدون هدم المكان القديم ، وإقامة الجديد ، وتتعدّد غايات هؤلاء الآخرين في محاربتهم المكان القديم ، ففي قصة (مجنون القصر) تتحدّد هوية الراوي بحبه للأمـــاكن القديمة ، وحفاظه عليها ، ويحدّد موقفه من الناس بحسب علاقتهم بالآثار القديمة ؛ إذ يرفض الزواج من سيدة ثرية وجميلة بسبب بيعها مقتنياتها الأثرية باستهتار ، وهو وحيد أمام الآخرين في حفاظه على القصر الأثري الذي تسكنه إحدى الأسر . ويتهمه الآخرون بالجنون ، يقول :((**ها آنذا أجد نفسي من جديد متهماً بالجنون ومن أقرب الناس إليَّ ، من رفاقي ورؤسائي في مديرية الآثار ، قيل لي : " مالك وهذا البيت القديم سيهدم إن عاجلاً أم آجلاً ". وقيل لي بصوت خفيض لا تكاد الأذن تلتقطهُ : على رأسك سيهدم إن لم تغضَّ الطرف عنه))**[4].

يكرّس الراوي حياته للدفاع عن القصر القديم متسلحاً بحبٍّ جارف للأماكن القديمة أمام

---

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب على الرغم من .

(1) إخلاصي : قصة (انهيار) ، من مجموعة (ما حدث لعنترة) ، ص246 .

(2) ينظر : باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ص65 .

(3) إخلاصي : من مجموعة (ما حدث لعنترة) ، ص209 .

(4) إخلاصي : من مجموعة (خان الورد) ، الرواية (6) ، دار عطية ، لبنان وسـورية ، ط1 ، (د.ت) ، ص97 - 98 .

الآخـــرين الذين يقفون في وجهه ، فهم – هنا — أعـــداء حقيقيون ، إذ بات التلاعب بالقوانين فناً ((**يتقنُهُ تجار ومهندسون يعملون في مهنة الخراب والعمار ، إلا أن ذلك القصر الصغير الذي يحاول البقار أن يستولي عليه بطرقه الملتوية ، بات الهم الرئيسي لحياتـــي الخاوية إلا من حبٍّ جارف للمدينة القديمة ، بمبانيها وظلال أحجارها المرسومة على الأرض شفافية ونعومة يشتهي إنسان أن يتمرّغ عليها باطمئنان**))[1].

توضح القصة أن غاية المتعهد (البقـــار) إقامة بناء ضخم مكـــان القصر الأثري القديم ، لنكون أمام رؤيتين متنـــاقضتين : رؤية ضرورة المحافظـــة على المكان القديم بما يمثّل من تـــاريخ ، وجمال ، وحضارة ، وقيم نبيلة تُظهِر إبداع الإنسان ، والشـــخصية التي تحمل هذه الرؤية ترتبط بحميمية بمكانهـــا ، ورؤية هدم المكان القديم التي تحملها الشـــخصيات المستَـــغِلّة والمســـيطرة على المال والســـلطة ، والتي تنظر إلى المكان القديم نظرةً ماديةً ، تســـتغل مســـاحته الواسعة لإقامة مبانٍ حديثة .

وتبدأ بين الراوي والمتعهد معركة يستخدم كلٌّ منهما فيها الأساليب التي تتناسب ورؤيته للمكان القديم ، فالراوي يكتب التقارير إلى مديرية الآثار يخبرهم فيها بأعمال المتعهد ، وضرورة المحافظة على القصر الأثري ، ثم يلقي محاضرات يتحدّث فيها عن تاريخ المكان القديم الأثري ، ويرفض الرشوة التي تقدّم له ليتراجع عن موقفه ، أما المتعهد فإنه يريد المكان القديم بأي ثمن ، وبأية وسيلة . لذلك ، نجده يعتمد الترغيب حيناً ، والترهيب حيناً آخر . فيرسل هديةً إلى الراوي ، وعندما يرفض الراوي التراجع عن موقفه يلجأ المتعهد إلى أساليب وحشية فيرسل رسالة يهدّده فيها بتفجير مكان المحاضرة ، ولكن الراوي يثبت أمام تهديدات المتعهد ، ويستمر في مشروعه النضالي ، يقول : ((**ها هي المعركة باتت سافرة ، ولا بدَّ من اتخاذ موقف حاسم . قررت أن أتابع خطواتـــي مهما كانت النتائج وأخفيت سر الرسالة في صدري**))[2]. يخوض الراوي معركة الدفاع عن الأصالة والتاريخ والحضارة أمام سلطة المال ، والاحتيـــال على القوانين ، يقول الراوي : ((**ليس القصر شاهداً على عبقرية الحجارين في الزخرفة وحسب ، بل هو قبل كل شيء نموذج لتقدم الإنسان في تحويل الصخر إلى رقّة والأخشاب إلى موسيقى ، وإذا ما هدم ذلك المبنى فإن النصر يكون قد**

---

(1) إخلاصي : قصة (مجنون القصر) من مجموعة (خان الورد) ، ص100 .
(2) القصة نفسها ، ص105 .

كتب من جديد للتجار الذين وضعوا أيديهم [. . .] على المدينة وبدؤوا بالسيطرة الكاملة على التاريخ . لنوقف المجزرة قبل أن نبكي على فقدان أجمل ما نملك))[1] .

إن رؤية المتعهد للمكان القديم مادية نفعية ، فقيمته عنده تقاس بمقدار ما يساوي من مال يستفيد منه ، ولا أهمية لتاريخه أو حضارته أو ارتباطه بمشاعر إنسانية . وفي معركة الصراع بين المكانين القديم والجديد ينتصر الجديد ، يقول الراوي : ((**وكشفت الطرقات الجديدة ستر الأحياء القديمة ، فتهاوت النقوش الجميلة التي تباهت بها العمارات تزين بها صدرها وأردافها ، وسقطت المقرنصات في وحل الهـــدم الشره))**[2] . ويعرض الراوي القضية مستخدماً أسلوب الاستفهام ، يقول : ((**ماذا نكسب من الهدم . ماذا نجني من ربح إذا ما غرسنا في قلب الصبية الخالدة قوالب الإسمنت البارد ، وغمسنا في كبد الحضارة أسياخ الحديد المستورد ؟))**[3] .

لا تصالح بين المكانين القديم والجديد ، ولا تعايش بينهما ، فالطرقات الجديدة تكشف ستر الأمـــاكن القديمة ، فتضيع الأصالة ، والدقّة ، والنفائس أمام المكان الجديد الذي يمثّل النفعية والاستهلاكية . وهنا ، يقدّم الراوي تساؤلاً مهماً ، يكشف إشكالية العلاقة بين القديم والجديد ، هل انتهى المكان القديم بتاريخه ، وحضارته ، وهُـــزِمَ معه الإنسان بإبداعه ؟ إنه اســـتلاب الإنسان ، إنه ((**استلابنا أمام التقنية الغربية ، أو أمام أنفسنا ، إنه فقد لطفولتنا ، لبراءتنا ، لأصالتنا التي تذوب رويداً رويداً أمام مدّ الزيف وسلطة الأقنعة))**[4] .

وليس البيت القديم تاريخاً عريقاً وحضارةً فقط ، وإنما هو الملجأ الآمن الذي يحمي الإنسان من الشرور ، ويوضّح (غاستون باشلار) جماليات البيت القديم من خلال ألفته وحمايته لساكنه ، فالبيت القديم يحيط بساكنه كما يحيط الرحم بالجنين ((**يصبح الرحم للجسد بجدرانه التي تتقارب [. . .] ومع تزايد صفات الحمـــاية فيه يصبح أكثر قوة في الخـــارج ، إنه يتحـــوّل من ملجـــأ إلى بيت حصين))**[5] .

ففي قصة (اقتحام) يجد المعلم نفسه وحيداً يحيط به أعداء المكان القديم الذين يتمثلون بالشركة

---

(1) إخلاصي : قصة (مجنون القصر) من مجموعة (خان الورد) ، ص106 .
(2) القصة نفسها ، ص100 .
(3) القصة نفسها ، ص106 .
(4) خليل ، لؤي : المكان في قصص وليد إخلاصي (خان الورد نموذجاً) ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد (4) أبريل ، يوليو ، 1997 م ، ص255 .
(5) جماليات المكان ، ص67 .

المتعهدة التي اشترت بيوت جيرانه ، وحرم من الكهرباء والماء والهاتف ، ولم تجد محاولاته للدفاع عن بيته نفعاً ، فاعتصم به يواجه الهدم ((**قام لتوه إلى الدار يعتصم بها . أغلق النوافذ ، وأحكم إقفال الباب وأشعل شمعة وجدها بين ملابس أمه ، ومثلها كان يستخدم للنذور ، لكن الشمعة ما لبثت أن ذابت في الصحن النحاسي الذي رافقه مع أمه أيام طفولته إلى حمام السوق**))[1]. إن دفاعه عن بيته هو دفاع عن بيت الطفولة ، عن الماضي الجميل الممتلئ بحنان أمه . لذلك ، فهو متمسك به لكونه الملجـأ الآمن والفرح المفقـود في مواجهة المكان الجديد الذي يراه مكـاناً مخيفاً تدلُّ عليه ((**الآلات الغريبة التي داست تاريخ طفولته**))[2].

والشركة المتعهدة تحارب المكان القديم باسم الحضارة الحديثة ، يقول الراوي : ((**مشى بقدميه إلى مكتب الشركة ، يريد أن يضعَ لمطامعها حدّاً . وكان مندوب الشركة مهندساً شاباً يلبس الجينـز ويختبئ وراء نظارة غامقة اللون . وكانت شارة الجامعة الأمريكية تبرز كالوشم على الخاتم الذهبي الذي أحكم التفافه على خنصر اليد**))[3]. ولا يرى المعلم من الحضارة الحديثة إلا الضجة والخراب ، يقـول : ((**ها هي العمارة التي كتب على مدخلها يوم بنائها في القرن الماضي " ادخلوها بسلام آمنين " تبدو كالمهجورة بعد أن غادر الدار العليا فيها أهلها لم يبق سوى المعلم في الدار التي طوقتها الحديقة الميتة**))[4].

من هنا ، يكون هدم الدار انتهاكاً لمكان مقدّس عند الراوي ، ويتحوّل البيت القديم عند المعلم إلى وجود ، إنه الماضي والحاضر والمستقبل ، يختصر الأماكن كلها في بيته القديم الذي يغنيه عن كل شيء ، لذلك يتشبث به ، ويرفض مغادرته مفضلاً الموت فيه على الحياة من دونه ، يقول الراوي : ((**دخلت آليات الشركة على الحيّ ونشرت الخراب في أرجائه . وعندما تسلّق فضولهم على درجات السلم الخشبي ، ظلَّ مستمراً في التمدّد على الأرض في الغرفة العارية ، فاتحاً ساعديه وسـاقيه كإشارة ضرب ، بينما عيناه تتعلقـان بنقطة ثابتة في السـقف تتوالدُ فيها الصور والأيام**))[5]. وهكذا ، يشكّل البيت القديم هـويةَ المعلم الذي يريد أن يؤصّل انتماءه إليه ، يلتصق

---

(1) إخلاصي : قصة (اقتحام) ، من مجموعة (خان الورد) ، ص142 .
(2) القصة نفسها ، ص143 .
(3) القصة نفسها ، ص138 .
(4) القصة نفسها ، ص133 .
(5) القصة نفسها ، ص133 .

به ويحتضنه يريد حمايته كأنه جزء من جسده ، ويخاف فقده ، لا يستطيع الاستغناء عنه ، لا يستسلم أمام أعدائه ، يرفض هزيمة مكانه أمام المكان الجديد . ولهذا ، يجعل من نهاية بيته القديم نهايةً لحياته ، يقول الراوي : ((**نظر المعلم بأسىً إلى التراب المتساقط من السقف ، ثم واجه الرجال الذين كسروا باب الغرفة الذي لم يكن أصلاً بقوة باب الدار ، وتدفقوا نحوه ، وفي تلك اللحظة تهاوى جزء من السقف [. . .]ثم زفر بأسىً : لن أغادر الدار مهما حدث**))[1].

يجعل وليد إخلاصي من المكانِ بطلاً في عدد كبير من قصصه ، ليس المكان عنده ((**حدوداً رسمت لتناسب حركة الشخصيات ذهاباً وإياباً ، ولا ديكورات تفصّل لتملأ فراغ الصـــورة المرئية ، إنما تبدو الأمكنة كائنات حيّة ، لها الحقُّ في الاستمرار كغيرها من الكائنات الحيّة**))[2].

وتجسّد الدار القديمة عند وليد إخلاصي التاريخ ، والجمال ، والحبّ ، وفي الصراع بين المكانين القديم والجديد ينحسر القديم أمام الجديد الذي أوجدته الآلات الحديثة ورافقته ، ومع انحسار القديم تنحسر القيم النبيلة ، ويواجه المدافع عنه نهاية مأساوية ، يظهر الفرد وحيداً في دفاعه عن المكان القديم في مواجهة الآخرين الذين يتفقون على تدمير القديم ، وإلحاق الأذى بالمدافعين عنه ، وهؤلاء الآخرون ليسوا تجاراً ومتعهدين فقط ، بل ينتمي بعضهم إلى السلطة ، ففي قصة (الزخرفة الضائعة) يعود حمدان السعدي إلى وطنه بعد غربة دامت سنين طويلة ، ليبث الحياةَ في داره القديمة ، ويحافظ عليها ، يقول الراوي : ((**وتابع نحو الدار التي كانت تتوسط حارة البنفسج فوجدها غريبة فيها ، لقد هدمت جميع الدور المماثلة التي كانت طوابقها المنخفضة بتواضع تطلُّ على حدائق متقاربة جعلت الناس كأنهم يعيشون حياة مشتركة ، وارتفعت عمارات أطلت على داره بشماتة . وأدرك حمدان أن أشياء كثيرة قد تغيّرت**))[3].

يتطور الحدث تطوراً دراميًا ، وتقتحم مجموعةُ رجال دار حمدان السعدي ويقتادونه إلى أحد المباني الحكومية ، ويخضع حمدان السعدي لاستجواب طويل ، ((**قال حمدان عن السؤال الأخير إنه يريد العودة إلى تدريس التاريخ والمحافظة على الدار التي بقيت وحيدة في الحارة [. . .] قال حمدان إنه يريد أن يؤلــف كتاباً عن جماليات المبنى الذي كان مقرّاً لمجلس البلدة وأن يصف زخارفه النادرة [. . .] في اليوم الثامن من الاستجواب الطويل الذي تعاقب عليه رجال مختلفون**

---

(1) إخلاصي : قصة (اقتحام) ، من مجموعة (خان الورد) ، ص145- 146 .
(2) خليل ، لؤي : المكان في قصص وليد إخلاصي (خان الورد نموذجاً) ، ص243 .
(3) إخلاصي : من مجموعة (ما حدث لعنترة) ، ص283 .

مع حمدان الذي لم يعد قادراً على مقاومة الرغبة في النوم ، قام الرجل وبحضور رئيس دائرة التحقيق والتحقّق ، بالتوقيع على تعهد مفاده أنه سيعرض داره القديمة للبيع ، وسيعودُ من حيث أتى لمتابعة عمله هناك حيث عمل محاسباً في مخـــزن لبيع الملابس النسائية))[1] .

إذا كان الفرد بدفاعه عن بيته القديم يدافع عن تاريخه وطفولته أمام حاضر فاسد ، فإن الثنائية المكانية القديم / الجديد والثنائية الإنسانية الاجتماعية الفرد / الآخرين تستمران في دفاع الفرد عن الأماكن القديمة التي تعني الناس جميعاً ، وتستمر رغبة الآخرين في تدمير الأماكن القديمة والوقوف ضد الفرد ، وبهذا ، تستمر إشكالية علاقة الفرد بالآخرين .

لم يكن ارتداد وليد إخلاصي إلى الماضي مجسّداً بالمكان القديم ارتداداً عفوياً ، بل هو وسيلة وهدف في آن واحد ، إنه تشكيل مكاني تجري فيه الأحداث ، والصراع على امتلاكه يشكل الحدث الرئيس ، إنه خطته ليقول ما يريد ، ويقدّم مشروعه الحضاري ، فثنائية قديم / جديد تمثّل الصراع بين حضارتين من الجانب التكنولوجي ، إذ بدأ المكان القديم يضيق بسبب زحف الآلة ، وبدأ المكان الجديد يتسع ، مكان قديم ينهار أمام مكان جديد ينهض ، وحضارة قديمة تنهار أمام حضارة جديدة تنهض .

يبدو الصراع على امتلاك المكان القديم حادّاً في قصة (خان الورد) من المجموعة التي تحمل العنوان نفسه ، فنجد مجموعة من الشخصيات القصصية في خان الورد ، وهو مكان لسكنها ، وعملها ، وتختلف رؤى الشخصيات ، فالرضي والأسود شقيقان توأمان ، ولكلٍّ منهما رؤية ، يقول الراوي العليم : ((**وعندما سُجِلَ خان الورد أثراً من آثار المدينة الهامة * لا يجوز لأحد أن يمسَّه ، ابتسم الرضي مطمئناً إلى أن أحداً لن يجرؤ على التلويح بهدمه ، بعد أن عشق كل حجرة من أحجاره ، وامتدَّ الخراب إلى معظم مناطق المدينة القديمة ، بينما تأفّف الأسود بقوله : كتب علينا أن نعيش ونموت في هذا الخان))**[2] .

يرتبط الرضي بعلاقة عشق مع الخان ، وينتمي إليه ، ويعدُّه تاريخه ووجوده ، أما الأســـود فإنه يحمل الرؤية المضادة لأخيه ، فهو لا يحبّ خـــان الورد ولا ينتمي إليه ، ويريد الخلاص منه ، والانتقال إلى مكان جديد .

---

(1) إخلاصي : قصة (الزخرفة الضائعة) ، من مجموعة (ما حدث لعنترة) ، ص290 .
* هكذا وردت في الأصل ، والصواب المهمة .
(2) إخلاصي : من مجموعة (خان الورد) ، ص91 .

ومن الشخصيات التي تسكن خان الورد وتعمل فيه امرأة كانت مومساً ، ثم عملت في ورشة لتنظيف (المصارين) في خان الورد ، وقد سقطت في البئر ((**وقيل إن الحادثة مجرد مصادفة**))[1]. لأن المرأة ((**نصف عمياء**))[2]، وكذلك سقط مجلد الكتب الذي يسكن خان الورد في البئر ، ويُعلل (قسم الشرطة) سقوطه بكونه محـــاولة انتحار ، وتنتشـــل جثة الرضي من البئر أيضـــاً ، بعد غيـــاب مفاجئ ، يقول الراوي العـــليم : ((**إن الرضي الذي كان ما يزال في عزّ الرجولة ، ولم يتجـــاوز الثـــلاثين من عمره إلا بقـــليل ، وكـــان قوياً صبوح الوجه كاســـمه ، لا يمكن أن يدفع بســـهولة إلى المـــوت ، كما أنه لا يمكن له أن يرضى بالانتحـــار بأي حـــال من الأحوال**))[3].

يعتقد معظم أهل خان الورد أن لعنةً قد حلّت به ، ويصل إلى خان الورد صديق الرضي ، وهو مهندس جاء في مهمة لدراسة الآثار في مدينة الرضي ، يعتقد الصديق أن في أمر سقوط الرضي جريمـــة ؛ إذ كان الرضي يرسل رسائل إلى صديقه يخبره فيها بما يدور في خان الورد ، وبما يخفي من أسرار ، يقول الراوي العليم : ((**كانت آخر رسالتين وصلتاه من الصديق الراحل ، تتحدثان عن شكوك الرضي التي تدور حول مصرع المرأة العجوز ومجلد الكتب في الجبّ ، كما أن الرسالة الأخيرة هي التي كانت قبل سقوطه في البئر . أشارت إلى أن (أحدهم) قد اتصل به من واحد من مكاتب الهندسة أو التعهدات ، ليقول له إنه وارث لملكية خان الورد ، وأنه قرر أن يحوّل ملكيته إلى فندق عالمي يستقبل فيه النـــزلاء من محبي التاريخ ، وأن على الرضي أن يساعده في إقناع سكان الخان بترك غرفهم ومكاتبهم [. . .] ويقول الرضي كاتباً في رسالته : إنني شخصياً أرفض أن أغادر المكان الذي ولدت فيه**))[4].

يذهب المهندس إلى قسم الشرطة لإبلاغهم بشكوكه عن مقتل الرضي ، فلا يستجيب رئيس قسم الشرطة له ، ويقول :((**طويت الحادثة ، ثم إنك لست بقريب المرحوم حتى تشغلنا بشكوكك وأوهامك**))[5]. لا يؤدي المهندس المهمة التي قَدِمَ إلى المدينة من أجلها ، فقد عثر عليه مقتولاً ،

---

(1) إخلاصي : قصة (خان الورد) ، من مجموعة (خان الورد) ، ص85 .
(2) القصة نفسها ، ص85 .
(3) القصة نفسها ، ص89 .
(4) القصة نفسها ، ص93 .
(5) القصة نفسها ، ص94 .

يقول الراوي : ((**لولا المصـــادفة المحضة ، ما عرف رجال البعثة شيئاً عن جثة رجل مجهول دهمته سيارة مسرعة ، والتي لم تكن إلا للمهندس المغترب ، الذي قيدت جريمة مصرعه ضد سائق هارب مجهول**))[1].

وهكذا ، تغيب الشخصيات التي تنتمي إلى المكان القديم وتدافع عنه ، أو تُغَيَّبُ ، وينتصر المكان الجديد ، وتنتصر الشخصيات التي تحلم به ، إذ يهجر الأسود خان الورد ((**ليعمل موظفاً في مكتب كبير للتعهدات ، عُرف عنه التخصص في هدم الأبنية القديمة لتقام على أنقاضها المشاريع الكبيرة والأبنية البيتونية الهائلة ، لم يفعل شيئاً للبحث عن احتمال جريمة متعمدة ضد أخيه ، وكأن الدم بات ماء في هذه الأيام كما قيل**))[2].

يواجه خان الورد مصيره القاسي أمام المكان الجديد ، الذي يريد له الزوال ، وينبئ بانتصار المكان الجديد قتلُ الشخصيات التي تنتمي إلى المكان القديم ، ويشكّل الحفاظ عليه هاجسها الوحيد في الحياة . حتى إنها تدفع حياتها ثمناً لإيمانها بضرورة بقائه أمام حضارة تظهر عيوبها من خلال أماكنها الجديدة ، فهي حضارة زائفة تقوم على النفعية والاستهلاكية .

إن الصراع بين المكانين القديم والجديد ليس حضوراً جغرافياً فقط ، بل هو حضور دلالي يدلُّ على الصراع بين حضارتين ، التكنولوجيا أمام التاريخ ، المادية أمام الروحية . لذلك ، نجد إخلاصي يدعو من خلال رؤيته إلى التمسك بالقديم ، والوقوف في وجه الجديد ، التمسك بالجذور والأصالة في وجه الجديد الذي يحوّل كلَ شيءٍ إلى سلعة ، والذي تظهر عيوبه ، ومساوئه ، وأثره السلبي في الشخصيات المنتمية إلى تاريخها وحضارتها .

من هنا ، تستمدُّ رؤية تقديس المكان القديم مشروعيتها ، ففي قصة (نبتة الفريز) يعود أكرم الحسن من غربته ، وهدفه الوصول إلى البيت القديم الذي تسكنه أسرة حبيبته ، يعود بعد أن أصبح تاجراً وجمع مالاً كثيراً ، ولكنه يفاجأ برحيل الأسرة عن بيتها ، وتحوّل البيت إلى فندق ، يقول الراوي : ((**وقفت عند مدخل الدار حائراً أفكر إن كنت أخطأت المكان ، لكن المكان لا ينسى . الصالة التي تتوسط البيت هي نفسها والأقواس المزخرفة والسقف الذي يشبه سقف الحمام المنتفخ في وسطه [. . .] فهذا هو البيت ، وتلك هي نهـــاية المطاف الذي كنت ألهث للوصول إليه**

---

(1) إخلاصي : قصة (خان الورد) ، من مجموعة (خان الورد) ، ص94 .
(2) القصة نفسها ، ص95 .

[. . .] أنا أعلم أنها غرفتها رغم الطلاء الفاقع الذي دهنت به الأبواب والجدران))[1].

إن التنظيم المعماري للبيت القديم يمنحه قوةً ، فهو مزخرف ، سقفه عال ، وهو مكان حميمي . يشتري أكرم الحسن البيت ، ويحافظ عليه كما هو ، ويرفض أية فكرة لتغييره . إنه مكانه المقدّس ، يقول الراوي : ((**وانتقلتُ أخيراً إلى غرفة الماضي الجميل [. . .] ركعت عند السرير الذي ظل غريباً لفترة صغيرة فاستأنسته**))[2]. إذاً ، الغرفة القديمة هي محرابه الذي يشعر فيه بالخشوع ، وبقدسية المكان ((**كنت الرابح ، فقد استطعت الاختلاء بقدسية المكان**))[3].

إن انتصار إخلاصي للمكان القديم هو انتصار للأصالة ، والعراقة ، والحضارة ، والتاريخ المشرق والقيم النبيلة . ويستمد المكان القديم قيمته من إبداع الإنسان ، أما صفة القِدَم ذاتها فلا تكفيه – منفردةً – للدفاع عن المكان ، إذ يراه في بعض القصص مجرد عادات سلبية . وهنا ، تظهر رؤية ضرورة هدم المكان القديم ، ففي قصة (ليلة الكلب المرحة) ، تتناحر أسرتان فيما بينهما ، ويسيطر الثأر على معظم أفراد الحي القديم ، يقول الراوي : ((**فكل أحياء حلب القديمة والجديدة تقدّمت وتطورت فعرفت الهدوء والسلام ، إلا نحن ، فما زلنا نمزج القتل بالبرغل**))[4]. تقرر مجموعةٌ من الشباب الذين ينتمون إلى العائلتين المقتتلتين الاجتماع ، وقضاء سهرة مرح ، وتنتهي السهرة بمأساة : ((**ثم انهمر سيل من الموت على الرؤوس واستيقظ الحي على المجزرة فخرجت الفؤوس والسكاكين وسال الدم وتهدّمت جدران وبيوت وولولت النساء وحمحمت العجائز تطلبن الثأر [. . .] وقال محدثي (عشرون قتيل ومائة* جريح)**))[5]. وتكون حبيبة الراوي إحدى ضحايا المجزرة ، أما الراوي فقد فَقَدَ ساقه ، ولا حلَّ عنده إلا هدم الحي القديم ((**سألت الغريب ، ألن تتدخل الدولة لوضع حدّ لهذه المجازر ، فقال لي وطيف الرضى يلوح في ثنايا تجاعيد وجهه : أظنهم سيهدمون الحي بحجة التجميل ، ففرحت ولكني لم أستطع أن أفصح عن سروري**))[6].

---

(1) إخلاصي ، وليد : قصة (نبتة الفريز) من مجموعة (الأعشاب السوداء) ، الرواية (6) ، دار عطية ، لبنان و سورية ، ط 1 ، (د.ت) ، ص76 .

(2) القصة نفسها ، ص78 .

(3) القصة نفسها ، ص81 .

(4) إخلاصي : قصة (ليلة الكلب المرحة) من مجموعة (الأعشاب السوداء) ، ص40 .

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب مئة .

(5) القصة نفسها ، ص44 .

(6) القصة نفسها ، ص45 .

فالسعادة في هذه القصة تكون بهدم القديم ، إنه هدم بنّاء ، هدم للثأر ، والعنف ، والقتل ، والسلبية ، فالمكان القديم ، هنا ، يمثل الجانب المرفوض من العادات الاجتماعية السيئة والتقاليد الرثة .

يظهر المكان القديم بوصفه مكاناً معادياً ، في عدد قليل جداً من القصص ، ويظهر حميمياً في معظم القصص ، وتتحدد علاقة الشخصيات القصصية في هذه القصص بالمكان القديم والمكان الجديد وفق سيرورة محدّدة هي :

– المكان القديم : الخوف من فقده ، الدفاع عنه ، والصراع مع الآخرين من أجله ، فقده ، هزيمته .

– المكان الجديد : العمل على إيجاده ، وجوده وانتصاره . ويلخص الجدول الآتي علاقة الشخصيات مع المكانين القديم والجديد :

المكان القديم	المكان الجديد
– الشخصيات التي تنتمي إليه خيّرة وجميلة	– الشخصيات التي تنتمي إليه شريرة مستَغِلّة
– تمنحه بعداً جمالياً وتاريخياً	– تمنحه بعداً مادياً يقوم على الاستغلال
– ترتبط معه بعلاقة حميمية وجدانية	– ترتبط معه بعلاقة نفعية
– يمثّل الماضي الجميل (مكان الذكريات)	– يمثل الحاضر (رمز للآلة الحديثة)
– يمثّل التاريخ ، والحضارة ، والوجود . قادر على الصمود في وجه الزمان	– وجوده يكون بهدم القديم ، علاقته بالزمان حديثة ، ليس له تاريخ .

إذا كان المكان في معظم قصص المجموعات القصصية للقاص وليد إخلاصي في مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي يضغط على الشخصية القصصية ، ويحاصرها ويقيد حركـــتها ، فإنه في المجموعات اللاحقة يتحول إلى معادل موضوعي للشخصية القصصية ذاتها ، ليصبح مساوياً لوجودها ، ويصبح الدفاع عنه هاجساً لديها ، وتتطور الشخصيات القصصية تبعاً لهذا التطور في تشكيل المكان ، فتتحول من مستسلمة انهزامية إلى منفتحة على الآخرين ، لكنها تخفق في المصالحة معهم دائماً .

ينتصر القاص وليد إخلاصي للمكان القديم ، ويتجلى انتصاره بدفاعه عنه ، وهو دفاع عن هويته وكيانه وأصالته ، وهو دفاع عن إنسانية الإنسان وعن القيم النبيلة التي يمثلها ، هو دفاع عن الجمال ، والتاريخ ، والحضارة ، والوجود ، ورفض المكان الجديد هو رفض القيم الاستهلاكية

السلبية النفعية التي تقوم على تبادل المصالح والابتعاد عن إنسانية الإنسان ، إنه رفض لتقوقع الإنسان في مكان معزول عن الآخرين . وينتصر المكان الجديد على المكان القديم ، فينهار القديم ، وينهض الجديد ، والجديد ليس بديلاً عن القديم ، وإنما هو محتل ومغتصِبٌ له ، لذلك لا تآلف بينهما ، فنهوض الجديد قتل للقديم ، وضياع للهوية ، والأصالة ، والجمال ، والتاريخ ، والوجود .

4 – الشرق / الغرب :

يعتمد القاص عبد السلام العجيلي في تشكيل عدد من أماكن قصصه الثنائية المكانية (الشرق / الغرب) ، وتعكس هذه الثنائية التضاد من حيث الاتجاه ، فيظهر التناقض بين المكانين من الناحية الجغرافية ، كما يظهر تناقض قيمي ، وإنساني ، واجتماعي ، واقتصادي . وقد دخل الغرب مبكراً إلى قصصه ، وتجسّد بالمكان أوروبا – غالباً – وبالشخصية الغربية ، فأظهر القاص العجيلي سلوكها ، وطريقة تفكيرها ، واختلافها عن الشخصية الشرقية . أما الشرق فقد جسدته البادية السورية ، ومثّله الشاب الشرقي الذي توجه نحو الغرب بقصد الحصول على شهادة علمية ، أو بقصد السياحة .

وتتجلى علاقة الشرق بالغرب في قصص العجيلي من خلال العلاقة بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية ؛ إذ لا يخرج العجيلي عن القاعدة التي اختطها الأدباء الذين كتبوا عن علاقة الشرق بالغرب ، فالرجل يمثّل الشرق ، والمرأة تمثّل الغرب [1] ، ربما لأن المرأة هي الأضعف في المجتمعات البطريركية الشرقية ، على نقيض الغرب الذي تعمل فيه المرأة ، وتستطيع حماية نفسها ، فهي ليست ضعيفة ، وليست مستلبة . ويظهر كلٌّ من الشرق والغرب بوجهيهما الإيجابي والسلبي ، فلكلٍّ منهما وجهه الحضاري والإنساني المشرق ، ولكلٍّ منهما وجهه السلبي الذي يتمحور حول العادات والتقاليد في الشرق ، والسيطرة واستعمار الآخر في الغرب .

تنوّعت الأساليب الفنية التي اعتمدها العجيلي لمقاربة العلاقة بين الشرق والغرب ، فاعتمد السرد الذاتي (الراوي المشارك في الأحداث يسافر إلى الغرب) ، واعتمد السرد الموضوعي (الراوي العليم يرى المدن الغربية ، ويتجوّل في أرجائها) ، واعتمد أيضاً أسلوب الرسائل ليوهم

---

(1) ينظر : طرابيشي ، جورج : شرق غرب رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية) ، دار الطليعة ، بيروت ، ط3 ، 1982 ، ص 6 .

بحقيقة ما يسرد . وفيما يخصّ الأماكن التي يلجأ إليها الشاب الشرقي في الغرب ، فهي أماكن إقامة مؤقتة ، تتمثل بالمقاهي والفنادق في مقابل مكان ثابت هو الشرق ، ينطلق منه الشاب الشرقي ويعود إليه ، بعد رحلته إلى الغرب . وهنا تعكس ثنائية الشرق / الغرب ثنائية مكان دائم / مكان مؤقت ؛ إذ إن إقامة الشرقي في الغرب إقامة مؤقتة ، وإقامة الغربي في الشرق إقامة مؤقتة أيضاً ، فالمقهى مكان مؤقت للقاء الشاب الشرقي بالفتاة الغربية ، ففي قصة (رصيف العذراء السوداء) يلتقي الشاب العراقي عباس بالفتاة السـويدية ماريا لينا في مقهى في باريس ، يقول الراوي العليم : ((**في واحد من مقاهي شارع رين هذا ، وهو المقهى الذي يملكه ويديره مسيو روجيه ، التقى عباس لأول مرة بماريا لينا**))[1].

يظهر المقهى في القصص التي تقوم على ثنائية الشرق / الغرب بوصفه نقطة التقاء الشرق بالغرب ، هو ملتقى للآراء والأفكار ، هو مكان الحوار بينهما ، وفي هذا ((**التشكيل الظاهري لفكرة المقهى – النادي تتمثل مقولة الوعاء ، وتتحقق أبلغ ما يكون التحقق ، فالبشر الجالسون الغادون والرائحون ، المختلفون والمتعددون في المشارب والأفكار والنـزعات هم الذين يمنحون هذا الوعاء معناه**))[2].

للمقهى في قصة (رصيف العذراء السوداء) ، أهمية في كشف ما تعيشه الشخصية القصصية من أبعاد نفسية ، فهي وحيدة تقصد مكاناً تتواصلُ فيه مع الآخر الغربي ؛ إذ إن الشرقي في ابتعاده عن مكانه الأصلي يمارسُ رغبةً في التواصل مع الآخر الغربي من جهة ، ويعيش عوالمه الوجدانية من جهة أخرى . ففي المقهى يكتب رسائله ، وتتدفق ذكرياته ، وتجيش مشاعره ، ويتعرف إلى الفتاة الغربية التي تتحوّل إلى حبيبة ، فالمقهى يعكس احتماءه بالمكان – الغرب ، وتتحوّل علاقته النفسية التي تتمثّل بالرغبة في التواصل مع الآخر إلى علاقة حميمية نفعية . تتوزّع أماكن الوافد الشرقي إلى الغرب بين المقاهي والفنادق والملاهي والأماكن السياحية ، وكلها أماكن انتقال مؤقتة ، فهو لا يسكن بيتاً ، وإنما يقيم في فندق ((**فأشار لها إلى الزقاق الذي يقع فيه فندقه**))[3]، وتشكل الأماكن في قصة (رصيف العذراء السوداء) مرتكزاً مهماً في التعبير عن العلاقة بين الشرق والغرب

---

(1) العجيلي ، عبد السـلام : من مجموعة (رصيف العذراء السوداء) ، دار الشرق العربي ، بيروت ، (د. ط) ، 1988 ، ص5

(2) اليافي ، نعيم : أطياف الوجه الواحد ، (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 1997 م ، ص274 .

(3) العجيلي ، قصة (رصيف العذراء السوداء) ، من مجموعة (رصيف العذراء السوداء) ، ص25 .

فماريا لينا تدعو عباساً إلى مرافقتها لزيارة كنيسة في باريس يقرأ فيها القدّاس بلغة عربية ، ويرافقها عباس إلى عدد من الكنائس ، منها كنيسة للبندكتيين ، يستمعان فيها إلى تراتيل شجية على وقع موسيقى عذبة ، ويسعد عباس بذلك و((**خرج بمتعة روحية ما كان أبعدها عنه في باريس وفي طراز الحياة التي يحياها**))(1). وقد ذكّره ذلك بحلقات المريدين النقشبنديين ، إذ كان يرافق والده ليستمع إلى تراتيلهم في مسجد صغير في بغداد ((**إن الصفاء الذي حلَّ على نفسه في حلقة النقشبنديين وهو صغير هو الصفاء ذاته الذي أحسَّ به في هذه العشية لتراتيل البندكتيين**))(2). يحضر الشرقُ بلغته وروحانيته في الغرب ، كما يحضر بشخصية عباس ، وبعد زيارتهما لكنيسة البندكتيين تطلب ماريا لينا إلى عباس أن يصحبها إلى سهرة في (جو) شرقي ، فيتوجهان إلى الملهى الشرقي ، ويشاهدان راقصة سمراء فتعجب ماريا لينا برقصها ، وتعجب بالمقهى وبالكتابة المنقوشة على جدرانه ((**يبدو أن من زيّن جدران ذلك المقهى قد نقل أشكاله الزخرفية عن زخرفة جدران قصر الحمراء ، ولكنه في المستطيلات المتتابعة التي تحمل في زخارف الحمراء شعار بني الأحمر (لا غالب إلا الله) وضع جملة جديدة أكثر تلاؤماً مع حياة السهر ولأجواء باريس ومعتقدات الناس في القرن العشرين . هذه الجملة هي (لا شيء أجمل من الحب)**))(3)، وتطلب ماريا لينا إلى عباس أن يترجم لها الجملة ، وأن يقرأها بلغة عربية ، وهو يرى بعداً بين الشعارين ، أما هي فتجد أن لهما معنىً واحداً ، هنا ، يظهر خلافهما على أشده ، فلكل منهما فكره حول جوهـــر الطبيعة الإلهية ، فهي تعتقد أن ((**الله محبة**))(4)، وهو يعتقـــد أن ((**الله معرفة**))(5).

إن روح المسيحية عندها المحبة ، على الرغم من أنها تنتمي إلى الحضارة الغربية التي تقوم على العلم ، وتؤمن بالمصلحة في تحقيق حاجاتها على الصعيد الفردي ، وعلى صعيد المجتمع ، فإنها ترى أن عقيدتها تنطوي على قيمة أخلاقية رفيعة تؤسس لأخلاق الإنسان وعلاقته بالإنسانية جمعاء ، وهي تنطلق من ((**أن المظهر البرّاق لحضارة الغرب الآلية القائمة على العقل والثقافة يخفي وراءه قلقاً وبؤساً وأزمات روحية لا علاج لها إلا باللجوء إلى ملاذ روحي مثل الذي توفره للإنسانية العقيدة الكاثوليكية بتسلسل درجاتها وتعقد طقوسها. وتقول له إنه لو سار معها بروحه [. . .]**

(1) العجيلي : قصة (رصيف العذراء السوداء) ، من مجموعة (رصيف العذراء السوداء) ، ص 20 .
(2) القصة نفسها ، ص21 .
(3) القصة نفسها ، ص29 .
(4) القصة نفسها ، ص31 .
(5) القصة نفسها ، ص31

لأرته كيف يستطيع أن يبلغ من السعادة وطمأنينة النفس ما لم يبلغه بكل سنواته التي قضاها في البحث عن المعرفــة بعقله أو بحواســه))[1] . أما عباس فيوضّح لها اعتقاده أن الله معرفة بقوله : **((ربما كان منبع إيمانــي بهذا القول من الطبيعة والجو اللذين جئتُ أنا منهما . أنتِ تقولين إن الله محبة ، والمحبة شيء غامض لا حدود له ولا تعريف واضحاً ... شيء ملفلف بضباب الأحاسيس والعواطف المبهمة ، وهو ما يتلاءم مع الطبيعة التي نشأتِ وتعيشين فيها . أما طبيعة بلادي فشمسها ساطعة تذيب كل لبس ، وترد كل شيء إلى مقاييسه الأصلية وتفرض معرفة كل أمر ، كلما زادت معرفة المرء زادت قيمته ، وقمة المعرفة هو الله))**[2] .

عباس وماريا لينا رمزان ثقافيان وحضاريان ، وكل منهما ينتمي إلى حضارة ، وكل منهما يحمل أفكاراً ورؤى مختلفة عن الآخر ، ولكنهما منفتحان على بعضهما بعضاً تسمعه ويسمعها ، وكل منهما يحاول إقناع الآخر بأفكاره . هو يمثّل الشرق — البادية بنقائها ، وصفائها ، وحبّها ، وشهامتها ؛ إنه مؤمن بالقضاء والقدر والغيب ، لهذا لا يعيش أزمة روحية . وهي تمثّل الغرب بأماكنه المقدّسة ، وترى أن الله محبة ، وتعيش خشوع القلب . وهو معجب بجسدها وإيمانها وروحها ، ويحلم بالجسد الغربي ويحبه ، فهو منفتح محبٌّ للغرب ، وماريا لينا تهتم بحقيقة معنى الكون ، والمصير الإنســاني ، وعندما يحدّثها عباس عن الفقر والألم ، وعن الحياة تصبح التجربة وسيلتها للمعرفة ، فتتغير ، وتقضي ليلة حبّ مع عباس ، وفي طريق عودتها إلى مسكنها تسقط على الأرض باكية على رصيف العذراء السوداء ، لتختفي بعد ذلك ، فيندم عباس إذ يشعر بأنه يحبها ، ويفتقدها . إن اختلافهما يمنع تحقيق فكرة الانسجام والتوافق والشراكة واكتمال الحبّ بينهما ، لا هوية مشتركة تجمعهما ، ولا يصل الأمر بينهما إلى حدِّ التصــادم ، إن طريقيهما مختلفان ، يمشي كل منهما في اتجاه ، ويتقاطعان مرةً واحدة فقط ، فيلتقيان ، ثم يفترقان ، فالتناقض في الأفكار يعكس التضاد بين المكانين الشرق والغرب بأبعادهما الروحية ، والفكرية ، والنفسية ، والاجتماعية . وبعد أشهر يلتقيان ليظهر أن كلاً منهما قد بدّل موقفه ، واتخذ موقف الآخر ، هي تحوّلت إلى المادة ، وهو تحوّل إلى الروحانية ، تبادلا المواقف ، فهي اقتنعت أن الله معرفة ، وهو اقتنع أن الله محبة ليسير كلٌّ منهما ضد الآخر مرةً أخرى ، تقول ماريا لينا : ((**طريقانا مختلفان يا عباس ، بل لعلهما متعاكسان . أنت**

---

(1) العجيلي : قصة (رصيف العذراء السوداء) ، من مجموعة (رصيف العذراء السوداء) ، ص13 – 14

(2) القصة نفسها ، ص34 .

سرت من المعرفة نحو المحبة ، وأنا بدأت من المحبة لأنتهي إلى المعرفة. في هاتين الطريقين المتعاكستين لا يمكن أن نلتقي إلا مرة واحدة . . . ويبدو أننا التقينا في تلك المرة . تقاطعت طريقانا مرة واحدة فالتقينا ، وذلك على رصيف العذراء السوداء))[1]. إن إخفاق العلاقة العاطفية بين عباس وماريا لينا يدلُّ على إخفاق اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب ، ولا يدل على انتصار أحدهما على الآخر ، فقد تبادلت الشخصيتان القصصيتان المواقف ، أصبح كل منهما يؤمن بما يؤمن به الآخر ، يقيم الراوي العليم نوعاً من التوازي بين الحضارتين ، الشرقية والغربية ، ومنه بين المكانين اللذين أنتجا عباساً وماريا لينا . وبهذا ، يعكس المكان الاختلاف الروحي والفكري بين الشرق والغرب ، ونكون أمام مكانين رئيسين هما : العراق (رمز الشرق في القصة) ، وفرنسا (رمز الغرب في القصة) ، وتؤدي الأماكن المؤقتة وظيفة جمالية في إظهار المواقف ، ورصد المتغيرات ، وتحديد موقع اللقاء والافتراق ، ليتواشج المكان مع عناصر السرد القصصي الأخرى في تقديم رؤيا القاص .

ويتكرر حضور الشاب الشرقي في أوروبا ، وفي باريس تحديداً في عدد من القصص ، ومنها قصة (الحبُّ والنفس) ، وفي هذه القصة يحضر الشرقي بوصفه سائحاً في المتاحف الغربية ، ويشير الراوي العليم إليه بالفتى الغريب ، ويصف ملامحه السمراء ، ولا يذكر سبب وجوده في أوروبا .

يستخدم القاص تقنيتين سرديتين في سرد قصته ؛ أولاهما : الراوي العليم الذي يشاهد الشاب الشرقي ، ويراقب حركاته ويرصد انفعالاته ، فيبدأ القصة بوصف الفتى الغريب وهو يجلس في متحف اللوفر على أحد المقاعد مقابل لوحة فنية يقرأ رسالة ، وأخراهما : هي الرسالة التي تكتبها رينات ، وتسرد فيها عبر استخدامها ضمير المتكلم (أنا) قصة لقائها بالشاب الشرقي .

وتتطابق الرؤية الموضوعية التي يقدّمها الراوي العليم مع الرؤية الذاتية التي تقدّمها رينات فيما يتعلق بوصف المتحف ، ووصف الشاب الشرقي وهو يقرأ الرسالة ، إن قصة لقاء الشرق بالغرب تقدّمها فتاة غربية ، والعجيلي كعادته لا يخرج عن القاعدة التي يتخذها في لقاء الشاب الشرقي بالفتاة الغربية ، إذ يلتقي الفتى الغريب برينات وهي سائحة ألمانية في أحد مقاهي إيطاليا ، قد جمعهما هدف واحد هو الوصول إلى فيلا كارلوتا لمشاهدة الآثار الفنية فيها ، ويُعجب الفتى الغريب بوسيلة النقل التي تتخذها رينات لنفسها ، وهي دراجة وتصحبه معها ، تقول له : ((**إذا لم تزعجك صحبتي فإن دراجتي تستطيع أن تحملنا معاً إلى كادنابيا [. . .] سأجلس وراءك . فابتسم محرجاً**

(1) العجيلي : قصة (رصيف العذراء السوداء) ، من مجموعة (رصيف العذراء السوداء) ، ص52 .

وهو يقول : ولكني لا أعرف قيادة هذا النوع من الدراجــات [. . .] – هل ترضى أن تجلس ورائي إذاً ؟ [. . .] ولِمَ لا يا عزيزتـــي ؟ إلى فيلا كارلوتا))[1].

يلتقي الشرق بالغرب في الأماكن المتحركة في الغرب ، فالدراجة تحمل الشاب الشرقي والفتاة الغربية لمدة قصيرة ، خلال هذه المدة القصيرة تتوهج مشاعرهما حباً ، وكأن تحرّك المكان هو إنذار بتحرك العلاقة بينهما ، لتصبح علاقة مضطربة توازي اهتزاز المكان المتحرك الذي يحملهما .

في فيلا كارلوتا يقف الشاب والفتاة أمام تمثال (آمور وبسيشيه) ، تعترف الفتاة خلال الرسالة بحبها له ، ويكشف الراوي العليم مشاعر الشاب الشرقي ، يقول : ((**ضمَّ إلى صدره القامة المطواع [. . .] وقارب رأسه من رأس الحسناء التي كانت إلى جانبه بأدنـــى مما قارب به كانوفا رأسي تمثاله))**[2]. بعد تلك الرحلة على الدراجة ورؤية تمثال كانوفا آمور وبسيشية جمعتهما علاقة حب لمدة قصيرة ((**كانت علاقته أياماً معدودة برينات نعيماً لكليهما [. . .] كان حسبه منها أن تطوقه بذراعيها[. . .] وكان يكفيه منها [. . .] أن تشعره في جوّ الرجل والمرأة فيه ندّان))**[3].

إذا كان اختلاف الشرق عن الغرب قد ظهر في تحديد جوهر الطبيعة الإلهية في قصة (رصيف العذراء السوداء) وأدى إلى افتراق الحبيبين ، فإن اختلاف الشرق عن الغرب في تذوق الفن لم يكن سبباً لافتراق الحبيبين في هذه القصة ، وإنما افترقا لسبب آخر . فقد تحوّلت رينـــات من عدم إعجابها بفن كانوفا إلى إعجابها به ، تقول في الرسالة : ((**كانوفا ، إنـــي لا أعجب بتماثيله ولا أحبُّ أسلوبه [. . .] لا مثّال بعد روдан [. . .] ألأنك شرقي أحببت الطراوة [. . .] أما أنا فإنـــي مسحورة بالعنف البادي في انغراس أصابع ذلك الجبار ، " مفكر" رودان ، في صخر قاعدته وبكل عضلة ناشزة في أطراف " أعيان كاليه " تمثاله المشهور))**[4]. وبعد حبها للشاب الشرقي تعجب بما يعجب به ، تقول : ((**ستظل ذكرى اللحظة التي وقفنا فيها في تلك الزاوية من الردهة الرئيسة في فيلا كارلوتا أعذب ذكرى لا في رحلتي ولا في عامي بل في حياتي كلها . لأول مرة اكتشفت سرَّ الجمال في انثناءات الأصابع التي نحتها كانوفا))**[5].

---

(1) العجيلي ، عبد السلام : قصة (الحب والنفس) من مجموعة (الحب والنفس) ، دار الشرق ، بيروت ، (د.ط) ، (د. ت) ، ص14 .

(2) القصة نفسها ، ص22 .

(3) القصة نفسها ، ص28 .

(4) القصة نفسها ، ص16 .

(5) القصة نفسها ، ص20 .

ولكن لقاءهما لم يدم طويلاً ، إذ تترك له رسالة يقرؤها في متحف اللوفر أمام لوحة بيكو (آمور وبسيشيه) تسرد فيها قصتهما ، وتعترف بحبها له ، ثم بكذبها عليه ، وانسحابها من حياته . وكان تمثال (آمور وبسيشيه) يمثّل الحبّ لكليهما ، تقول : ((**كان حبي لك مثل حبّ آمور لبسيشيه ، حباً في الظلام**))[1]. تتحدث في رسالتها عن أسطورة (آمور وبسيشيه) ، ففي الأسطورة يعشق آمور بسيشيه ، لكنه يفرض عليها ألا تراه في الضوء حتى يستمر حبهما ، وفي ليلة تحاول أن تراه ، وتقرّب المصباح من وجهه ، وهو نائم فتبهر بجماله ، وتسقط قطرة زيت من المصباح على وجهه فيستيقظ ، وتخسر بسيشيه حبها الذي عاش في الظلام ، وقتله الضوء .

يؤدي الشاب الشرقي دور آمور ، وتؤدي رينات دور بسيشيه ، وقد أضاءت رينات المصباح لأنها تريد أن تكون أيامها مع (الشاب الشرقي) مصدرَ دفء يعوّضها عن برودة الحياة التي تنتظرها عندما تتزوج من ابن طبقتها .

يلتقي الغرب بالشرق ، هنا ، في بعض التقاليد الأسرية ، وهذا التقارب لا يؤسس لعلاقة بين الشرق والغرب ، ولا يقدّم الراوي عــلاقة الشرق بالغرب بوصفها علاقة شرق متخلف بغرب متحضّر ، فالفتاة الغربية هي التي كذبت ، وهي التي اعترفت بكذبها ، وهي التي أعجبت به وبلـــونه الأسمر ، وهي التي رحلت عنه لتنفّذ رغبة عائلتها في الزواج من رجل لا تحبّه ، أما هو فقد أحبها ، وأعجب بحضارة بلادها ، وبالفن الذي أنتجه رساموها ونحاتوها .

يلتقي الراوي الذي يسافر إلى أوروبا بشخصيات قصصية في أماكن سياحية ، وفي أماكن متحركة ، وتتنوّع الأماكن المتحركة التي يستخدمها الراوي في الغرب ، ففي قصة (التحذير) يلتقي الراوي في عربة التلفريك بسائح أرجنتيني وزوجته ، ويشكو السائح الأرجنتيني من خطورة اجتياز عربة التلفريك للوادي السحيق ، ويسأل الراوي : ((**آه يا سيدي ، إنك من الشرق وفيك إيمان بالروحانيات . ولكن كم من الناس من يؤمن مثلي ومثلك بالقدر**))[2]، ثم يطلب إلى الراوي أن يغير مكانه ونياته لتحويل قوى الشر عنهم ، ((**بدّل مكانك ، وإذا شئت فبدّل من نواياك* أيضاً . لعل ذلك يكون أفعل في تحويل قوى الشر**))[3]. ويعترف الراوي بإعجابه بزوجة الأرجنتيني ،

---

(1) العجيلي : قصة (الحب والنفس) من مجموعة (الحب والنفس) ، ص24 .
(2) العجيلي ، عبد السلام : قصة (التحذير) ، من مجموعة (الخائن) ، دار الشرق العربي ، بيروت ، ط2 ، (د.ت) ، ص85
* هكذا وردت في الأصل ، والصواب نياتك .
(3) القصة نفسها ، ص 85 .

يقول : ((**إن نواياي* في الحقيقة كانت في تلك الآونة دائرة حول حسن زوجته المثير**))[1]. ثم يشعر الراوي بالرهبة من الجبال الشاهقة والوديان العميقة الأغوار التي تمر فوقها عربة التلفريك ، فيتغيّر اعتقاده ، ويقترب من الأرجنتيني ، يقول : ((**خيل إليَّ أن الأرجنتيني ، على بلادته ، كان يتكلّم بصوت الغيب ، أو ما يؤمن الناس في قريتي بأن القدر يتكلّم على ألسنة المجاذيب في التكايا وزوايا الصوفية ؟ هذا صوت القدر يطلب إليَّ ، كي أجتاز الخطر سالماً أن أبدّل مكانـــي في العربة ونواياي ** في صدري**))[2].

يتفق الراوي مع معتقــدات الناس في قريته في الشرق ، إنه يمثّل مكانه ، كما يتفق مع الأرجنتيني ، وهنا ، يتفق الشرق مع بعض من يمثل الغرب في موقف واحد هو الإيمان بالغيبيات ، واتخاذ بعض السلوكيات لتغييرها ، ويكتشف الراوي أنه فعل خيراً ، ونأى بنفسه عن الخطر عندما غير مكانه ونياته ، فعندما نزل من العربة اصطدم بلوحة ، وعندما التقطها وجد عليها التحذير الآتي ((**ثقل 25 كيلو غراماً فقط ... لا تقف هنا ... احذر السقوط !**))[3]. والمكان الذي سقطت منه اللوحة هو المكان الذي كان يقف فيه قبل تغير مكانه ، إذاً فقد نجا بنفسه من خطر محتم عندما غير مكانه ونياته بطلب من الأرجنتيني حسب القصة .

وهكذا ، نجد أن العجيلي في تناوله قضية الشرق والغرب في قصصه يركز على ارتباط المكان بالمعتقدات ، وهذا يؤكد وعي القاص للطبيعتين الإنسانية والاجتماعية ، فكل مكان له موروث فكري يتجلى بالمعتقدات الروحانية ، والتقاليد ، والذاكرة الجمعية ، والمكونات النفسية للفرد والمجتمع عامة .

يحضر الشـــرق في الغرب عبر ذكريات يحملهـــا الراوي معه عن أماكنه في الشرق ، ففي قصة (سالي) يتذكر الراوي قريته يقول : ((**من أنا ؟ فتى من الشرق ، طالب حقوق في باريس يقضي أسبوعين من عطلة الصيف في السويد . ما أبعد ما بين تلك القرية الصغيرة الملتهبة الجو المغبرة الأفق الغارقة في البداوة والضائعة في سهول شمال سوريا وبين هذه القرية في ضواحي ستوكهولم . قرية ليست ضائعة بين مدن أوروبا الكبرى فإن تاريخها وجمالها وجامعتها، جامعة أبسالا الشهيرة ،**

---

* - ** هكذا وردت في الأصل ، والصواب نيّاتي .
(1) العجيلي : قصة (التحذير) ، من مجموعة (الخائن) ، ص 85 .
(2) القصة نفسها ، ص 86 .
(3) القصة نفسها ، ص 88 .

قد أحاطت اسمها بهالة من الشهرة حببت زيارتها إلى كل الناس))[1].

ثمة اختلاف كبير بين القريتين الشرقية والغربية ، جامعة القرية الغربية علامة فارقة ، فهي ليست ضائعة ولا غارقة في البداوة . غرب يزدهي بالثقافة والحضارة ، لكنه مزدحم ، وأماكنه ضيقة لا يجد الغريب فيه مكاناً يستقر فيه ، تقول صديقة الراوي : ((**تأمل عشرات الحجر في القلعة الملكية مقفرة لا يتنفّس فيها إنسان ، وأنا أبحث عن سرير خال في كل ستوكهولم فلا أجد))**[2]. أما الشرق فإنه مكان واسع ، يتذكره الراوي بقوله : ((**في مضافة الرابعة ، وهي جناح الضيوف في بيت الشعر الرحيب الذي كان لنا في مقامنا على بئر الأكحل قرب الخان))**[3].

يقضي الراوي الليلة مع صديقته سالي في الفندق ، ويفاجأ بأمور كثيرة ، ربما تدفعه إلى إعادة اكتشاف نفسه ، يصف نفسه في باريس بقوله : ((**أنا الذي أضاع أيامه ، بل سني دراسته ونجاحه في تلك الدراسة في باريس ينقل هواه من فتاة إلى فتاة ليكتشف أن وراء كل علاقة بالروح شهوة جسدية عارية ، أو غاية مادية محسوبة بالأرقام))**[4]. أما سالي فهي مختلفة عن الغربيات ، أحبت الراوي ، لكنها أحبت أخلاق البادية الشرقية أيضاً . لكن والد الراوي يستدعيه للعودة إلى بلاده ، يقول الراوي : ((**دراستي هناك لم أتمّها لأن أبي استدعاني إليه حين رآها لا تميل إلى الانتهاء ، رأى أن كل فضائلي البدوية مهدّدة بالتلاشي [. . .] منذ قدمت بلادي ألقى بي في خضم الحياة التي عاشها وهو الذي أعدني لها لأحلَّ ذات يوم محله من العشيرة في الحفاظ على حقها من الأرض والمنعة ومن المكانة بين العشائر))**[5].

وفي البادية يواجه الراوي ذاته ، ويشهد الصراع على المكان بين قبيلته وقبيلة الصفرات ؛ إذ يلجأ قومه إلى أساليب كثيرة للحفاظ على مكانهم ، إنهم مستعدون للموت من أجل الحفاظ عليه ، فالمكان عندهم هو الوجود ، ((**إنك ترانا نسهر الليالي حتى الصباح في مناجزة الصفرات وننتظر اليوم الذي يتصافح فيه رصاص بنادقنا برصاص بنادقهم))**[6].

---

(1) العجيلي ، عبد السلام : قصة (سالي) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، دار الشرق ، بيروت ، (د،ط) ، (د.ت) ، ص137 .

(2) القصة نفسها ، ص123 .

(3) القصة نفسها ، ص126 .

(4) القصة نفسها ، ص138 .

(5) القصة نفسها ، ص135 .

(6) القصة نفسها ، ص133 .

يصبح الدفاع عن المكان الهمَّ الرئيس للراوي ، فيسافر إلى السويد لإثبات ملكية قبيلته للمكان ، ولكنه لم يتمكّن ، إذ لم يعثر على المرأة التي بحوزتها الدليل ، يقول : ((**هذه السفرة التي أبحث فيها عن أثر عجوز تملك كتاباً مخطوطاً في أحد أحياء ستوكهولم القصيّة ، ولكني لم أعثر على تلك العجوز ، ذلك أن خمسة أعوام لم تكن بالشيء الهيّن في حياة امرأة مسنّة على حافة قبرها ، لم أجد تلك العجوز [. . .] ولا دليلاً جديداً على حق عشيرتنا في بادية بئر الأكحل وسهل الخان**))[1].

إن إثبات ملكية الأرض هاجسُ الراوي ، وهو الفعل الجوهري الذي يحاول القيام به ، وعندما كان في السويد أقام عند امرأة عجوز ، رحلت عندما كانت شابة إلى البادية السورية ، برفقة زوجها الذي كان عالم آثار ، وقد تنافس على حبها اثنان من أعمام الراوي ، وبحوزتها كتاب وصور تثبت ملكية أهله للأرض المتنازع عليها مع قبيلة أخرى .

تتميز هذه القصة بأنها القصة الوحيدة التي يتعايش فيها الشرق والغرب ؛ إذ يتزوج الراوي من سالي ويحضرها إلى البادية ، ويحافظ على أخلاقه لكونه شخصية تنتمي إلى البادية السورية ، ويحافظ على القيم الإيجابية في مواجهة الانحطاط الذي يعيشه في مرحلة من حياته في الغرب ، إنه لا يتزوج من سالي إلا عندما تحافظ على عذريتها ، وذلك حفاظاً على قيمهِ وقيم باديته الشرقية ، ويواجه العالم الغربي على الرغم مما يملكه من تفوق علمي وتقني .

يعود الراوي إلى باديته ، ويعود إلى جذوره ، وتمسّكه بأرضه هو تمسّكٌ بالقيم الأصيلة التي تمثّلها البادية ، والشرق عامةً في مواجهة الغرب . كان يعيش البادية في ذاكرته وخياله في الغرب ، يعيشها مكاناً ، وحلماً جميلاً ، إنها دعوة للتمسك بالهوية والأصالة في مواجهة الغرب . ولهذا ، نجد الراوي في قصة (الحاجز) يعتز بشرقيته وانتمائه إلى الحضارة الشرقية ، وهو ليس عبئاً ثقيلاً على الأوروبيين ، ولا يشعر أمامهم بالدونية ، بل هو محطُّ إعجابهم ، فالفتاة الباريسية التي أحبها أزارته أهلها ، وقد أعجبوا به يقول : ((**أزارتني أهلها وعرفتني بهم ... أعتقد أني رقت لهم ، أو أنهم لم يجدوا فيَّ ما ينفرهم ويدعوهم إلى نصح ابنتهم بالابتعاد عني**))[2].وعلى الرغم من ذلك فإن اللقاء العاطفي لم يتم بين الشرق والغرب ، فالفتاة الغربية ترفض الزواج من الراوي بسبب الفوارق بينهما .

---

(1) العجيلي : قصة (سالي) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص146 .
(2) العجيلي ، عبد السلام : من مجموعة (مجهولة على الطريق) ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1997 ، ص 180

ولأن الراوي يتحدّى الغرب وحضارته ، فإنه اختار أن ينجح في دراسة الفيزياء ، وقد انفردت هذه القصة بأنها قدّمت فتاة شرقية تدرس في الغرب يتعرّف إليها الراوي ، ويحبها ، يقول : ((**جاءت أمية إلى هذه البلاد لتحصل على شهادة عليا في علم النفس ، في بعثة أهّلها لها تفوقها في جامعة دمشق في كلية الآداب فيها**))[1]، تصحبُ أمية الراوي إلى القاعة التدمرية في متحف اللوفر ، وفيها تعرض الآثار الشرقية ، يتوقفان أمام نحت ((**يمثّل رأس رجل في سن الكهولة ، حليق الوجه كثيف الحاجبين [. . .] ما فاجأني به وجه هذا النحت أني وجدته يشبه وجه إنسان أعرفه حق المعرفة وأحبه كل الحبّ ، وجهك أنت يا عم [. . .] ذلك الاسم كان مكتوباً بخط كبير ، بالفرنسية طبعاً تحت اللوحة الحجرية المربعة والاسم هو : عجيل !**))[2].

يثبت الراوي وجوده في الغرب ، إن تمثالاً لجد له موجود في إحدى قاعات متحف اللوفر بجانب أشهر اللوحات والتماثيل العالمية ، يقول الراوي : ((**تذكرت الحكاية التي أضحكك بها زوارك الأجانب حين رووا لك أن لك جداً اسمه زبدي بن عجيل وأن منحوتةً تحمل اسمه ورسمه موجودة في متحف تدمر . هذا إذن عجيل نفسه والد زبدي وجدّنا القديم ، الموغل في القدم**))[3].

إن رفض الغرب للراوي بوصفه شرقياً ، جعله يواجه ذاته ، وربما دفعه شعوره بالغربة إلى الخوف من ضياع انتمائه إلى الشرق ، وضياع هويته ، فراح يواجه الغرب متحدّياً إياه بإظهار حضارته الشرقية والقيم المشرقة في الشرق ، من دون رفض التواصل مع الغرب .

وتحضر الحضارة الشرقية بقوة في هذه القصة فإلى جانب تمثال زبد الله جد عجيل يظهر تمثال آخر لامرأة ، تقول أمية للراوي : ((**اقرأ اسمها ، قلت : نعم ، إن وجهها جميل ، اسمها أميات . . . ضحكت أمية مرة أخرى ضحكتها الناعمة وقالت : بل أمية يا صديقي . . . أميّتْ إذا شئت . أنباط تدمر كما افترضت أنت يصرون على تسكين التاء المربوطة فلا يقلبونها هاء**)) [4].

إن للمرأة حضوراً قوياً في الحضارة الشرقية ، وهذا يدلّ على الطابع الإنساني الذي تميّزت به

---

(1) العجيلي : قصة (الحاجز) ، من مجموعة (مجهولة على الطريق) ، ص 184.
(2) القصة نفسها ، ص 194.
(3) القصة نفسها ، ص195 .
(4) القصة نفسها ، ص 198 .

هذه الحضارة . إنه يريد القول : إن الحضارة الغربية ليست أفضل من الشرقية . ومن هنا ، تكون دعوته إلى الاعتزاز بالحضارة الشرقية ، وعدم الشعور بالتبعية ، أو النقص أمام الحضارة الغربية ، ويظهرها الراوي علاقة ندية ، ويدعو إلى الوعي بجوهر الاختلاف بين الشرق والغرب ، لتجاوز الشعور بالضعف في الشرق ، بل نجد من خلال تركيز القاص على وجود الآثار الشرقية في أماكن مهمة في الغرب ، مثل متحف اللوفر أنه يريد تأكيد أهمية الحضارة الشرقية في تلقيح الثقافة الغربية ، وحضورها الأصيل في الوسط الثقافي الأوروبي .

إذا كانت رحلة الراوي أو الشخصية القصصية من الشرق إلى الغرب لاكتساب العلم وإثبات أهمية الحضارة الشرقية ، فإن رحلة الشخصية القصصية تكون من الغرب إلى الشرق أيضاً ، إذ يرصد الراوي طريقة عمل البعثات الاستكشافية التي تحضر إلى الشرق للتنقيب عن الآثار ، والدراسة بهدف معرفة الشرق واكتشافه ، ففي قصة (رصد مقبرة الرومي) تحضر إحدى البعثات الأوروبية إلى البادية السورية للتنقيب عن الآثار ، ويسمع أعضاء البعثة باختفاء رجل كان ينقِّب عن الآثار في إحدى المقابر القديمة ، فيقررون تمديد مدة إقامتهم لمعرفة سبب اختفاء الرجل . يعتقد أهل القرية أن رصداً ما قد أحاط بمقبرة الرومي ، وهذا الرصد يخفي كلَّ من يقترب من المقبرة . يذهب أعضاء البعثة إلى مكان اختفاء الرجل ، فيرون صخرة تسد باباً ، فيدركون أنهم وجدوا ما يبحثون عنه ، إنه باب متحرك صنع بدقة وإتقان ، كان الرجل المختفي قد سبقهم إلى فتحه لكنـــه لم يتمكن من الخروج ، يقول البروفيسور رئيس البعثة : ((**نحن كنا نعرف قبل مجيء بعثتنا إلى قريتكم أن باباً مثل الباب الذي فتحناه موجود في خرائب هذه المنطقة . عرفنا ذلك من دراسات سابقة في كتب الأقدمين ، إلا أننا ما كنا نعرف في أي خربة بالذات [. . .] ما وجدناه وراء الباب كان شيئاً عجيباً : حلي وعقود وآنية فاخرة وتماثيل من الذهب الخالص . [. . .] ولكي يصون الملك كنوزه من سطوات النباشين صنع له السحرة في بلاطه الملكي هذا الرصد الذي ينغلق به الباب على نفسه من نفسه ، إذا ما فتحه جاهل أو غافل**))(1) .

فالرجل المختفي ذهل بما رأى من كنوز ، ولم ينتبه إلى حركة دوران الباب الصخري الذي تركه وراءه مفتوحاً . فقد نسي أن يضع عارضة خشبية بين الباب ، والإطار ، فانغلقت الصخرة على

---

(1) العجيــلي ، عبد الســـلام : من مجمـوعة (الحب الحزين) ، دار الشرق ، بيروت ، ط1 ، 1979، ص 20 - 21 .

الباب ومات اختناقاً بسبب جهله ، لا بسبب الرصد كما يعتقد أهل القرية .

هذا الباب دليل حضارة عريقة عرفها الشرق في الماضي ، وقد حضر الغرب ممثلاً ببعثة التنقيب ليكشفها بينما أهل الشرق حسب القصة غافلون عنها ، لا يدركونها ، يعتقدون بالرصد ، هذه الكلمة تساوي العلم عند أعضاء بعثة التنقيب ، وقد أعجب أعضاء البعثة بالباب إعجاباً شديداً ، يقول البروفيسور : ((**بعد أن كشفناه ، رأيناه حيلةً تكنيكية مبنيةً على أسس من الهندسة والميكانيكا ، كان ساحراً فذاً ذاك الذي صنع هذا الجهاز الميكانيكي لملكه . أعني أنه كان في تلك الأيام ، عالماً كبيراً . عرف كيف يخلق من اختلاف مستويات السطوح بين إطار ومصراعه ومن ثقل الباب الصخري والأحجار المدلاة خلفه بحبال من معدن لا يصدأ على بكرات مصنوعة من البازلت باباً أوتوماتيكي الانغلاق**))[1] .

إذاً ، فقد سبق الشرقُ الغربَ في الاختراع والابتكار ، وتفوق عليه في مجالات كثيرة . وهكذا ، تزول عقدة الخوف من الرصد عند أهل القرية الذين آمنوا به ، وأهملوا العلم الذي عرفه أجدادهم ، وافتقدوه في حاضرهم ، فذهب بعضهم (الذين اختفوا في القصة) ضحية الجهل . وبهذا ، يتمرد الراوي على المألوف في باديته ، من عادات سلبية ، وأعراف تتمثل بالجهل ، ولديه رغبة كبيرة في تخليص شرقه منها ، إذ يفترضُ الدفاعُ عن الذات الإنسانية العربية الشرقية الذي هو دفاع عن الشرق بتاريخه وحضارته السعيَ إلى امتلاك العلم سيراً على نهج الأجداد الذين رفدوا الإنسانية بالعلوم ، والفنون العريقة على اختلاف مجالاتها .

وتقدّم قصة (النفق) نموذجاً مكانياً آخر لتفوّق الشرق وحضارته في الماضي على الغرب . فالراوي عامل من البادية السورية يسرد لشخصية أخرى ما رآه ، وسمعه منذ ثلاثين عاماً ، عندما رافق إحدى البعثات الألمانية التي حضرت لتكتشف إبداع الحضارة الشرقية ، وكانت البعثة مؤلفة من الدكتور كراوس ، وابنته ، وخطيبها كارل ، وكانت البعثة تبحث عن مكان محدّد تستدلُ عليه بما تحمل من خرائط . اكتشف أعضاء البعثة وجود ساعة شمسية ، هي علامة على وجود نفق تحت الأرض يربط بين مدينتين على ضفتي نهر الفرات كانتا مزدهرتين في الماضي ، بقي أعضاء البعثة مدة ثمانية عشر يوماً يقومون ببعض الحسابات ، ويراقبون ظل القضيب النحاسي المغروس وسط نقوش الساعة الشمسية ، تبعاً لاتجاه معين ، ليحدّدوا موقع الصخرة التي تسدُّ باب النفق في اليوم الواحد

(1) العجيلي : قصة (رصد مقبرة الرومي) ، من مجموعة (الحب الحزين) ، ص 22.

والعشرين من شهر آب ، وعلى بعد مئة خطوة من تلك الصخرة . إذاً فقد جمع أعضاء البعثة معلوماتهم من أحد الكتب القديمة وجاؤوا للدراسة وإثبات الحقيقة .

وقد بدأ الراوي والفتاة ميلندا الحفر ، في المكان الذي حدّده رئيس البعثة ، وبعد ثلاثة أيام وجدت الفتاةُ الصخرةَ ، اصطدمت فأسها بالصخرة المطلوبة ، يقول الراوي : ((**الصحيح أنه كان يبحث عما كانت الصخرة تخفيه وكان يبحث عن سرب في بطن الأرض . عن سرب قديم يصل بين الخربتين المتقابلتين على جانبي النهر ، حلبيا وزلبيا ممر يمتد بين الخربتين من جوف الأرض وفوقه يجري [. . .] نهر الفرات**))(1) .

يكشف أعضاء البعثة جانباً من الحضارة الشرقية التي تميزت بالعمران ، فيظهر النفق الذي نظر إليه بوصفه شبه أسطورة في الشرق ، وتُثْبِتُ حقيقة وجوده ، يقول صديق الراوي : ((**النفق الذي بنته الزباء تحت النهر لتتسلّل منه إذا حاصرها عدو إلى مدينة أختها في العدوة الثانية من الفرات .كان النفق على ما روته الأخبار القديمة يبدأ من تحت سرير الزباء في قصرها في مدينتها ، لينتهي تحت سرير الأخت في قصرها في مدينتها ، ولكن تلك كانت أخباراً شبه أسطورية لم يكن حتى رواتها يثقون بواقعيتها**))(2) .

نزل الراوي والفتاة إلى النفق ، وراحا يسيران فيه مذهولين ببنائه ، ولكن تستدعيهما الصفارة ، ويتوقف العمل ، ويعود أعضاء البعثة إلى بلادهم ، يقول الراوي : ((**بعد أن هجرت ميلندا وأهلها خرائب حلبيا بأيام قليلة. . .صرخ الراديو بأن الحرب اشتعلت نارها بين الفرنسيين والألمان**))(3) .

كان الفرنسيون يحتلون البلاد في ذلك الزمان ، وبداية الحرب العالمية الثانية أوقفت عمل البعثة ، يطلب رئيس البعثة إلى الآخرين أن يخفوا ما كشفوه في الأيام الفائتة ، وأن يردموا ما حفروه ، ويحملوا الآلات ، ويرحلوا عن المكان . يحزن الراوي لفقده الفتاة الغربية ، فقد أحبته وخصته بعلاقة طيبة ، إذ أعطته بعض النقود الأثرية التي عثروا عليها ، وكانت تحادثه وتسير معه .

يعود الراوي وصديقه بعد ثلاثين عاماً إلى الموقع ذاته ، ويبحثان عن الصخرة ، ويعتقد صديق الراوي أن ما سيكتشفه ((**سيكون أحد أحداث العصر في ميدان التنقيب عن الآثار : الكشف**

---

(1) العجيلي : قصة (النفق) ، من مجموعة (الحب الحزين) ، ص 82 .
(2) القصة نفسها ، ص83 .
(3) القصة نفسها ، ص97 .

عن نفق يخترق باطن الأرض ويمرُّ تحت مجرى الفرات واصلاً بين مدينتين لا تزال أطلالهما قائمة على جانبيه . . . نفق ظلَّ مدفوناً تحت الماء والتراب قرابة خمسة عشر قرناً ولا يزال سليم البنيان كأن المعمار فرغ من بنائه لتوه . . . نفق ارتبطت به أحداث تاريخية وقصص أسطورية ، وادّعى ملكية ما على جانبيه الأنباط والروم وملوك الطوائف))[1]، ولكن عمل الراوي وصديقه لم يثمر أية نتيجة ، فهما لم يعثرا على الصخرة التي نقشت عليها الساعة الشمسية ، وقد فسّر الراوي اختفاء الصخرة بسرقتها .

يعترف الراوي بإنجازات الحضارة الغربية العلمية ، والفنية ، والفكرية التي جاوزت الشرق ، ولكن تاريخ الشرق هو الحضارة الأصيلة ، والراوي عبر سرده القصة يدعو إلى امتلاك الشرق التقنيات الحديثة ووسائل التقدّم ليكون ندّاً للحضارة الغربية ، إنه يرفض الولاء حضارياً إلى الغرب ، ويقدّم رؤية تمجد الحضارة الشرقية الموغلة في القدم .

إن تاريخ الغرب المتقدّم المنفتح يخفي جانباً سيئاً يقوم على دموية بشعة . وهنا ، يطالعنا الغرب بوجهه السلبي ؛ إذ يظهر بوصفه مستعمراً للشعوب محتلاً لأماكنها . ففي قصة (ساعة الملازم) يشاهد الراوي ساعةً ذهبية على مكتب صديقه الضابط ، وعلى غلاف الساعة نقش لاسم ((**أوسكار بيري من ماجي 1903**))[2]، يتخيل الراوي ثلاث قصص لهذه الساعة ، إحدى هذه القصص تعدُّ أوسكار بيري ضابطاً إنكليزياً حضر مع جيشه إلى قناة السويس لمحاربة العثمانيين ، والاستيلاء على مصر ، وأن الساعة هدية جدته (ماجي) في عيد ميلاده عندما أتمَّ العاشرة من عمره ((**كان أوسكار بيري الفتى الأشقر المديد القامة يحدّقُ بعينيه الصافيتين في نجوم الليل وهو مستلق في خندقه على شاطئ قنال السويس**))[3]. وكانت مهمته قائداً ((**لفرقة حرس بريطانية على الضفة الشرقية من قنال السويس**))[4]. بدأت المعركة بين الجيشين ، البريطاني والعثماني . وقتل الضابط أوسكار بيري ، وسرق أحد الأتراك الساعة منه ، وقدمها هدية إلى الضابط ، يمزج الراوي رومانسية الغرب بعدائيته ، فيتخيل في قصة أخرى أن الساعة هدية من ماجي حبيبة أوسكار بيري الذي حضر إلى الشرق للقيام بأعمال تجارية . ويظهر الغرب عدائياً في قصة (ثلاث رسائل

---

(1) العجيلي : قصة (النفق) من مجموعة (الحب الحزين) ، ص100 .
(2) العجيلي ، عبد السلام : قصة (ساعة الملازم) ، من مجموعة (ساعة الملازم) ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1951 ، ص 88 .
(3) القصة نفسها ، ص103 .
(4) القصة نفسها ، ص107 .

أوروبية) ؛ إذ تقمع السلطة الفرنسية مظاهرة احتجاج يطالب فيها جزائريون يعيشون في باريس بإنهاء الاحتلال الفرنسي للجزائر ، وبإطلاق سراح أحد الوطنيين ، وقد أراد المتظاهرون ((**أن يقولوا كلمتهم في صراحة وفي تصميم وفي انتظام**))[1] .

يندفع الراوي مع الجموع ، ويشارك مع المتظاهرين ((**اندفعت معهم ومعهن أصيح : أطلقوا سراح بن بيلا . . . الجزائر جزائرية ! فلم أفطن إلى نفسي إلا وأنا مع هذه الآلاف المؤلفة ، وجهاً لوجه مع عصي البوليس وخوذاتهم الفولاذية وسدود من خراطيم المياه والغاز المسيل للدموع [. . .] لم تكن معركة قتال ، فإذا كان رجال البوليس يملكون هراواتهم ومسدساتهم وتروس الحديد التي في أيديهم ، فإن الجزائريين لم يكونوا يملكون إلا قبضات أيديهم يرفعونها فوق رؤوسهم ليتقوا بها مطارق البوليس . أما الجزائريات فكن يصنعن من أذرعهن أسيجة واقية لأطفالهن الذين كانوا يتعلقون بأعناقهن**))[2] .

يفضح الراوي الممارسات الدموية التي يمارسها الغرب ممثلاً بباريس مكاناً ، باستخدام وسائل تعذيب كثيرة ضد عرب يطالبون بحقوقهم ، وربما اختار الراوي باريس ليبين أن وحشية الاستعمار الغربي لا تقتصر على المكان الشرقي الذي احتله ، وقتل الكثير من أبنائه ونهب ثرواته ، بل تمتد إلى مكانه المتقدّم الحضاري ، فإذا اصطدمت مصالحه مع مصالح غيره فإنه ينـــزع قناعه الحضاري والإنساني ، ويتحوّل عنيفاً دموياً ، يقتل من دون رحمة .

تنسجم الرؤية الفكرية مع الفنية في قصص العجيلي ، فالتضاد المكاني بين الشرق والغرب له حضور جغرافي نهض عليه البنـــاءان الفني والفكري في قصصه ؛ فالعلاقة بين الشرق والغرب تتمثّل من خلال حضور الشرق في الغرب ممّثلاً بالراوي الذي يسافر لتحصيل العلم فيه ، فيعيش أجواء الفن والأدب والحوار الفكري والحضاري في المتحف ، والملهى ، والمقهى ، ومن خلال حضور الغرب ممّثلاً بالبعثات الاستكشافية ، والاستعمار في الشرق .

على الرغم من تضاد المكانين (الشـــرق والغـــرب) ، فإن الراوي لا يجعل الشرق تابعاً للغرب ، بل يحتفل بتاريخه وحضارته وشرقه ، شرقه ليس مغلوباً ، إنه ليس في موقف الدفاع عن نفسه ، أو عن شرقه ، وإنما يصرّح بعظمة حضارته ، والتمسك بأرضه ، والعودة دائماً إلى جذوره

(1) العجيلي ، عبد السلا م : قصة (ثلاث رسائل أوروبية) من مجموعة (الخيل والنساء) ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1965 ، ص134 .
(2) القصة نفسها ، ص134- 135 .

الحضارية ، فضلاً عن رغبته في التواصل مع الآخر الغربي المتحضر ، وتجاوز الغربي المستعمر وقد بدت تلك الرغبة في مواجهة الغرب ، عبر اكتشاف ذاته في الغرب ، ومواجهتها ، ثم مواجهة مجتمعه الشرقي . وقد ظهرت المواجهة بين الحضارتين الشرقية والغربية في اختلاف العادات ، والتقاليد والأعراف الموروثة بينهما فقط ، وقد ازداد تطور الراوي وتفتح وعيه بعد أن سافر إلى الغرب فباتت المعرفة طريقاً واضحاً لحل أزماته وأزمات مجتمعه ، المتمثّلة في تخلف بعض عاداته وتقاليده ، من دون التماهي مع الغرب ، والذوبان فيه . إنه شخصية واعية تنتمي إلى شرقها وأصالتها ، وتحافظ على هويتها وتاريخها ، وتدعو إلى استعادة الأمجاد الغابرة ، واكتشاف الحضارة الراقية .

مما تقدّم نجد أن الراوي يمزج أناه بأنا مجتمعه الجمعية ، فتنهض أزمته ، ويستفيق انتماؤه إلى الشرق محاولاً فضحه بقصد تصحيحه وإصلاحه ، فأزمته ليست أزمة انتماء ، بل أزمة فعل ، هل هو قادر على الفعل والتغيير والإصلاح والتثوير ؟ .

إن الإنسان هو أساس الحضارة عنده ، فعمران أوروبا وتقنياتها الحديثة حضارة ، والشرق بإنسانه وتاريخه وتراثه وآثاره القديمة حضارة ، وهي حضارة ندية لحضارة الغرب ، ولا بدَّ من التواصل والتكامل بينهما . لذلك ، نقرأ في قصصه دعوة إلى حوار الحضارات لا صراعها ، هذا الحوار القائم على الندية ، وتبادل المعارف والخبرات ، ولاسيما في البحث عمقاً في التاريخ عن القواسم المشتركة ، والمعالم الحضارية القديمة في الشرق .

2 – تحديد المكان وتعيينه :

يحرصُ الراوي على التحديد الجغرافي لبعض الأماكن التي تجري فيها أحداث القصة ، للإيهام بواقعية هذه الأماكن ، ويتخذ التحديد المكاني شكلين :

أ – التحديد الجغرافي الدقيق للمكان :

يحدّد الراوي المكان ببعده الجغرافي الدقيق ، ويتموضع هذا التحديد الدقيق في العتبات المكانية ، أو في سياق السرد القصصي . و قد يبدأ الراوي قصته بتحديد المكان بدقة بدءاً من العنوان ، أو من الافتتاحية المكانية :

– العنوان :

صار العنـــوان موضوعاً للبحث في الدرس النقدي الســـردي الحديث ، إذ عدّ العنوان ذا أهمية

كبيرة في توضيح السرد وقراءته والدلالة عليه ، فالعنوان هو ((**قراءة من المؤلف لنصه**))[1]. ويقدّم الراوي الدلالة الأولى للمكان ابتداءً من إطلاق اسم عليه ، فالتسمية تنقل المكان من المجهول إلى المعلوم ، ويبدأ الراوي بالسيطرة على المكان من خلال معرفته وتعريف القارئ به .

ويمكن تصنيف (العتبات المكانية – العنوانات) حسب اتسامها بالمكان ، فبعض العنوانات ذات مرجعية واقعية بأسمائها الحقيقية ، ولها حضورها القوي لارتباطها بمرجعية مسمّاة حاضرة في ذهن القارئ ، ومن هذه العنوانات : **فارس مدينة القنطرة** ،**رصيف العذراء السوداء** ، **قناديل إشبيلية** ، وهي عنوانات مجموعات قصصية للقاص عبد السلام العجيلي ، وهذه العنوانات تدلُّ على خصوصية المكان ، وهي أشبه بجسرٍ يربط بين المكان الواقعي المرجعي والمتخيّل القصصي ، إذ تدور العناصر السردية الأخرى حوله ، توضّحه ، وتفسّره ، وتُظهر أهميته ، فعنوان فارس مدينة القنطرة مدخلٌ رئيسٌ ينطلق منه الراوي إلى التفصيلات ، العنوان المكاني يملأ القصة بمضمونها ، إذ يجهد الراوي لتحديد موقع مدينة القنطرة وسرد تاريخها وبطولات فرسانها في ماضيها ، وتبدو القصة تفصيلاً للعنوان ، وكأن العنوان اختصار لها ، يقول الراوي : ((**أين تقع مدينة القنطرة هذه ؟ لقد سألتُ عدداً من أساتذة التاريخ العربي عنها فعلمت أن الأندلس القديمة كانت تحوي أكثر من مدينة وقرية وموقع بهذا الاسم ، وإن أشهرها المدينة التي تقع على نهر التاج قريباً من الحدود البرتغالية ، على طريق لشـــبونة**))[2].

إن اختيار العنوان المكاني غاية في ذاته ، وتقنية تكشف موقع المكان في القصة ، وللعنوانات دلالات كثيرة ، بعضها دلالته مكانية مرجعية ، وبعضها الآخر له دلالة نفسية أو انفعالية ، فقد يدلُّ على فعل المكان ، أو أثره في الشخصية القصصية .

– الافتتاحية المكانية :

تشكّل الافتتاحية المكانية بداية دلاليةً مهمة لمقاربة مضمون القصة وأحداثها ، فالعلاقة قوية بين الافتتاحية ، ومضمون القصة ، الافتتـــاحية التي تقدّم رؤية مكانية هي السبيل الأمثل الذي يسمح

(1) الفريجـات ، عادل : النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2002 ، ص 13 .

(2) العجيلي ، عبد الســلام : قصة (فــارس مدينة القنطرة) ، مجموعة (فــارس مدينة القنطرة ، قصة أندلسية) ، دار الشرق ، بيروت ، ط2 ، 1979 ، ص11 .

للراوي بالغوص في عالم قصته ، وتقديمها بوصفها عالماً متكاملاً قائماً بذاته ، يمكّن القارئ من الولوج إليه ، إذ يبدأ الراوي بعبارات موجزة يحدّد فيها المكان ، لينطلق إلى التفصيلات . تكثر القصص التي تبدأ بافتتاحيات مكانية ، وبعضها تأتي مطولة ، تحدد الموقع المكاني بدقة محاولةً إدخال القارئ إلى القصة ، وإقناعه بواقعيتها ، عبر تحريض مخيلته على تخيل الأماكن أو تذكرها . ويعتمد القاص عبد السلام العجيلي التحديد الجغرافي الدقيق لبعض أماكن قصصه ، فيذكر أسماء الشوارع والمقاهي ، فنجد قصة (رصيف العذراء السوداء) تبدأ بقول الراوي : ((**كـــل الذين زاروا باريس ، وكثير ممن لم يزوروها ، ولكنهم قرؤوا عنها ، يعرفون حيّ مونبارناس بمقاهيه ذات الشهرة الفنية العالمية وملاهيه ، ويعرفون حي سان جرمان دوبريه ، بين الحيين يمتد شارع ليس معروفاً مثلهما هو شارع رين ، وفيه كما في كل شارع في باريس ، مقاه صغيرة ليست لها شهرة المقاهي الأدبية في سان جرمان دوبريه أو المقاهي الفنية في مونبارناس ولكن الزائر لا يعدم فيها زاوية جميلة يستريح عندها من عناء التجوال [. . .] في واحد من مقاهي شارع رين هذا ، وهو المقهى الذي يملكه ويديره مسيو روجيه ، التقى عباس لأول مرة بماريالينا**))[1] .

ويكمل الراوي العليم قصته محدّداً أماكن الشخصيتين القصصيتين ، وأماكن لقائهما وسياحتهما في باريس ، يقول : ((**تناول يدها وخرج بها مسرعاً من الملهى ثم من الأزقة الصغيرة التي ينفتح عليها وراء الجسر ، سالكين طريقهما إلى جادة سان ميشيل ثم إلى شارع فوجيرار الذي جاءا منه أول السهرة**))[2] . ويقول في موضع آخر : ((**تضرب له موعداً في مشرب في شارع في جزيرة سان لويس ، الجزيرة الصغيرة التي تقع في وسط السين والتي تضمُّ أقدم أحياء باريس**))[3] . إن تقديم الراوي الأماكنَ في بعدها الجغرافي ، ليس تقديماً محايداً ، بل له تأثير في الشخصية القصصية بسلوكها وملامحها .

أما القاص وليد إخلاصي فلا يكتفي بالتحديد الجغرافي الدقيق في افتتاحيات قصصه ، وإنما يلحُّ على التحديد الدقيق في سياق السرد القصصي ، ويعتمد ذكر الأماكن بمواقعها الجغرافية محدّداً أسماءها بدقة ، يقول راوي قصة (أبو صطيف يحرق خان الشربجي) : ((**كان بين باب جنين وباب أنطاكية شارع عريضٌ يمتلئ نهاراً بالباعة المتجولين ، وفي المساء يصبح ترسانة حربية يرابط فيها الجنود**

---

(1) قصة (رصيف العذراء السوداء) ، من مجموعة (رصيف العذراء السوداء) ، ص5 .
(2) القصة نفسها ، ص33 .
(3) القصة نفسها ، ص42 .

السود [. . .] سكان حي العقبة العالي والذين يطلون من بيوتهم على السجن كانوا يصفون أحوال السجناء في باحة الخان بأنها مرعبة))[1].

اعتمد الراوي التحديد الدقيق للمكان لإظهار وحشية الاستعمار بشكل يوهم بالواقعية ، وهو يكرّر ذكر الأماكن التي تحيل على الواقع في عدد من القصص .كأنه يعتمد تأريخ أحداث جرت في أماكن محددة ، يقول راوي قصة (الأفعى وأيام الحرب) : ((**اشتعلت المنطقة بين (باب جنين) وسجن (خان الشربجي) وتسلّل الرصاص بعنف إلى غرف دارنا))**[2].

ويحاول الراوي إيهام القارئ بأن للأماكن مرجعيات واقعية . ولهذا ، يُكثر من ذكر أسماء أماكن خاصة وليست عامة مطلقة ، ففي قصة (دماء من الصبح الأغبر) يجعل الراوي قلعة حلب علامة مكانية مركزية تتحدّد الأماكن الأخرى بقربها أو بعدها عنها ، فالقلعة هي قلب المدينة يقول : ((**الخندق السحيق يقبضُ على جذور القلعة المتضخّمة بعنف أبدي والقلعة هي قلب المدينة الحجرية))**[3]. وفي قصة (خميس الأصدقاء) يحدّد الراوي موقع الجامع بقوله : ((**ستة قرون أو سبعة مرّت على بناء ذلك الجامع بالقرب من سفح القلعة))**[4] .

وهكذا ، نجد أن الراوي أراد من خلال التحديد الدقيق للمكان تسجيله من جهة ، ومنحه خصوصيةً فنية من جهة أخرى ، فصفحات قصصه أشبه بسجل لأماكن توحي بمرجعيات واقعية .

ب – التحديد العام للمكان :

قد يلجأ الراوي أحيانا إلى تحديد جغرافي عام للمكان ، أي يحدّد موقعه العام ، ولا يسمي هذا الموقع بدقة ، بل يكتفي بوضع إشارة مكانية عامة للمكان ، ففي قصة (النهر سلطان) لعبد السلام العجيلي ، يبدأ الراوي العليم القصة بقوله : ((**عاش مبروك عمره الطويل واحداً وثمانين عاماً في قريته على شاطئ نهر الفرات لم يغادرها إلا إلى البلدة القريبة أياماً عديدةً بعدها عاد إلى قريته))**[5]، بجملٍ موجزة يحدد الراوي المكان ، وهو قرية على شاطئ نهر الفرات ثم يذكر أثر نهر

---

(1) إخلاصي : قصة (أبو صطيف يحرق خان الشربجي) من مجموعة (دماء من الصبح الأغبر) ، ص59 .
(2) إخلاصي : من مجموعة (دماء من الصبح الأغبر) ، ص68 .
(3) إخلاصي : من مجموعة (دماء من الصبح الأغبر) ، ص91 .
(4) إخلاصي : من مجموعة (خان الورد) ، ص162 .
(5) من مجموعة (الخائن) ، ص27 .

الفرات فيها . النهر بفيضانه المتكرر يرسم حدود الأراضي بين الناس والقرى ، إنه سلطان يتحكّم بهم يقول الراوي : ((**كان مبروك يعلم أن كلمة الفرات سلطان هي بند من بنود شريعة الوادي بين القبائل التي تسكن ضفاف النهر [. . .] الفـــرات هو الذي أعطى أرضك لفـــلان ، والفرات يا مبروك سلطان**))[1].

يغرق ابن مبروك في أثناء فيضان نهر الفرات فيحقد مبروك على النهر ، ويسعد بإنشاء سد يكبح جموحه وينظم مسيرته ، إن وصفه للسد مستقى من معارفه المكانية الضيقة ، فيذكر أسماء أماكن توحي بمرجعيات واقعية ، إنه يتخيّل تفصيلات مكانية دقيقة ، فالسد كما يتخيّل ((**سيقوم على الفرات بعد عام أو عامين [. . .] بناء عجيب أرسخ من صورة الرصافة في البادية [. . .] وأعلى من مئذنة جامع الرقة العتيق**))[2].

ومن أمثلة التحديد العام للمكان قصة (الوعل يقتنص صغيراً) لحيدر حيدر ، إذ يسرد الراوي في الافتتاحية المكانية كيفية دخوله إلى مدينة تقع على شاطئ البحر ، يقول : ((**حدث ذلك في مساء ما داخل مدينة تشرف على البحر في الخريف الذي مضى . قدمت المدينة في أعقاب غياب طويل ، بعد أن غـــادرها معظم الأصدقـــاء القدامى نحو البلاد البعيدة الواقعـــة خلف الشواطئ [. . .] وفي روحي نما ذلك الحزن الشرقي القديم والشفاف لخلو أيامي من صديقة . ربما كان الكثيرون منكم في هذه المدن الشرقية المدهشة المعمدة بالشمس والغبار يحسُّ ذلك**))[3]. ثم تأتي تفصيلات المكان ، (المدينة في الماضي) عبر استرجاع الراوي والمدينة الحاضر . في الماضي : ((**كنتُ هارباً من المدن الكبيرة المزدحمة بالناس والعمارات العالية المخيفة**))[4]. وفي الحاضر : ((**كان قد مضى ذلك الزمن الطويل لمغادرتـــي المدينة التي أحببتها يوماً وأسميتها المحارة المغبرة المنســـية على ساحل البحر [. . .] كنت أتســـاءل : هل ما أزال أحبُّ هذه المدينة ؟ في هذه المدن الصغيرة يخـــاف الإنســـان شيئين : المـــلل والرقـــابة**))[5]. وبهـــذا ، نجد أن المدينة – الماضي موحشة ، والمدينة – الحاضر موحشة أيضاً .

---

(1) العجيلي : قصة (النهر سلطان) ، من مجموعة (الخائن) ، ص31 .
(2) القصة نفسها ، ص 31
(3) قصة (الوعل يقتنص صغيراً) ، من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص81 .
(4) القصة نفسها ، ص81 .
(5) القصة نفسها ، ص83 - 84 .

تتكرر مفردة المدينة مرات عديدة في القصة ، ولا تخلو صفحة واحدة منها ، ولا فقرة ، فالمحور الرئيس في القصة هو المدينة ، والراوي فيها وحـــيد ومشتت ، وفيها يشرب الخمر مع أصدقائه في السهرة ، وبعد سكرهم يرقصون ويغنون ، فهم يعيشون في ((**مدن الغبار والرمل**))(1)، ويجعل الراوي مدن الغبار والرمل عامة غير مخصصة بأسماء محدّدة ، وهذا التعميم قد يوحي بأنها أية مدينة تقع على الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط ، لم يحددها لتعميم الوصف عليها جميعها .

3 – تجهيل المكان :

يعتمد الراوي تجهيل الأمـــاكن التي تجري فيها أحداث القصص ، فيجعلها أماكن مطلقة التسمية ، تدلُّ على تنظيم معماري معين ، ولا يذكر تفصيلات مكانية ، أو ملامح خاصة بها ، ولا يقدّم وصفاً لها ، ولا ترتبط بمرجع واقعي محدّد ، ففي قصة (راكي وأمه) لعبد السلام العجيلي ، تجري الأحـــداث في مقهى ، ويكتفي الراوي بتشكيل المكان عبر جمل قليـــلة ، لا يمنحه أبعـــاداً ، أو وصفاً بل يذكره فقط باسم مقهى ، يقول الراوي : ((**كان أجمل بعد أن انتهى من غسل أرضية المقهى ، مشغولاً بإنزال الكراسي من فوق الطاولات وإعادتها إلى الأرض حين فتح الباب الزجاجي وارتفع منه صوت المجنّد قائلاً : – هل أعاونك [. . .] راكي ؟ ماذا جاء بك في منتصف الليل** ؟))(2).

فالمكان مقهى له باب زجاجي وفيه (كراسي وطاولات) ، وهذه سمات المقاهي كلها ، وهو لم يذكر اسمه ، أو اسم المدينة التي يقع فيها ، ولكنه مقهى فقير يقول الراوي : ((**اضطجع راكي بملابسه العسكرية على الديوان الخشبي الذي لا مساند له بعد أن مدَّ فوق الديوان بطانية مرقعة أخرجها أحمد من تحت فراشه ، أما أحمد فقد تربّع على فراشه المبسوط على الأرض**))(3).

يسرد راكي لأحمد قصته ، فقد اقتيد إلى السجن عنوةً منذ كان عمره اثنتي عشرة سنة ، وقضى خمس عشرة سنة في السجن ، ثم اقتيد لأداء الخدمة الإلزامية في الجيش . تلقّى راكي تربيةً في السجن جعلته يقبل كل ما يؤمر به من دون احتجاج ، يقول له الضابط : ((**راكي أنت ولد منظوم ،**

---

(1) حيدر : قصة (الوعل يقتنص صغيراً) ، من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص94 .
(2) قصة (راكي وأمه) ، من مجموعة (مجهولة على الطريق) ، ص159 .
(3) القصة نفسها ، ص161 - 162 .

ولد طيب . . . خمس عشرة سنة بقيت عندنا وما ســـجلنا عليك نقطة سوداء واحدة . . . أنت تعرف أن الدولة أمنا جميعاً ، يجب أن تخدمهـــا في العسكرية مثلما تخدمها في بيت أهلك))[1] .

إن عدم تسمية المقهى الذي يسرد راكي قصته فيه ، والتسمية العامة للأماكن الأخرى ،كقوله : (السجن) ، و (غرفة الرائد) ليس رغبة من الراوي العليم في إخفاء المكان ، أو القول : إن لا أثر للمكان في الشخصية ، أو في تطور الأحداث ، وإنما للمكان على الرغم من تجهيله أثر كبير في تشكيل الشخصية ، وتطور الحدث الذي يسرده راكي ، إنه يرغب في تجهيل المكان للدلالة على أن الظلم الذي يقع على راكي أوسع من أن يحيط به مكان ، فقد يكـــون مكاناً يصلح لكل زمان ، وفي أية بقعة من الأرض يعاني الإنسان فيها من البؤس ، والفقر ، ومن ظلم سلطة سياسية تدجّن الفرد ، فيغدو آلةً تأكل ، وتشرب ، وتنام بأوامر ، وقد سلب منه عقله ، وأُفرغ من أية إرادة ، فكل ما يعرفه أن أمه الدولة ، وأن أباه هو كل ضابط يتولى إعطاءه الأوامر . يعيش ليأكل ، ويشرب ، وينام ، وينفذ الأوامر التي يؤمر بها .

يعتمد الراوي تجهيل الأماكن فلا يصفها ، لأنه لا يريد أن يترك مجالاً لمشاعره ، أو لمشاعر الشخصية القصصية أن تتدفق عبر وصف المكان أو تحديده ، تلك المشاعر التي ستبدأ مع بداية الوصف ليظهر مدى تأثير غياب المكان الحميمي الأليف في الشخصية القصصية .

تعالج القصص التي يعتمد فيها الراوي تجهيل المكان موضوعات إنسانية واجتماعية تتمحور حول ظلم الإنسان وقهره وإذلاله . ففي قصة (الجريمة والعقاب) للقاص وليد إخــــلاصي يجري الحدث في (مخفر الشرطة) ، ولا يذكر سوى هاتين الكلمتين للإشـــارة إلى المكان ، يقول الراوي : ((**في مخفر الشرطة المعتم هتف العسكري في وجهي : – اعترف أنك مجرم))**[2] .

يساق الراوي عنوةً إلى مخفر الشرطة ، وهناك يتهم بأنه مجرم ، ويجهد نفسه لإثبات براءته ، لكنه يدفع حياته ثمناً لغريزة القتل التي تتميز بها السلطة التي تحكم مجتمعه ، الراوي هو المواطن ، هنا ، والمكان هو مخفر الشرطة ، والحاكم هو العسكري .

لا يحدد الراوي المكان بل يتركه مفتوحاً ليشمل الأماكن كلها التي تشهد قتل الأبرياء الشجعان الذين يدافعون عن براءتهم ، فالجريمة هي الشجاعة ، هنا ، والعقاب هو القتل .

---

(1) العجيلي : قصة (راكي وأمه) ، من مجموعة (مجهولة على الطريق) ، ص169 .
(2) من مجموعة (الدهشة في العيون القاسية) ، ص195 .

يدل العنوان (الجريمة والعقاب) على أثر المكان في الشخصية القصصية ، فخلوّه من أية إشارة مكانية يفضح مطلقيته التي ترد بإشارات عابرة ، أو مجرد كلمة واحدة ، أو كلمتين اثنتين .

ويصل تجهيل المكان عند القاص إخلاصي إلى حدّ بعيد ، ففي قصة (إنسان القرن العشرين) نجد نوعاً آخر من الممارسات غير الإنسانية تجاه الإنسان ، الحدث هو بيع إنسان قطعةً قطعةً ، أما المكان فيذكره الراوي في افتتاحية القصة بقوله : ((**الرواق كان هائل الحجم ، وبدا كأنه كبد جمل مفرغة . كان هائلاً ذلك الرواق الذي دكنت جدرانه واشتعلت بعض القناديل في السقف المفلطح عاكسة أنواراً هزيلة على رؤوس الرجال والنساء**))(1). حدث بيع الإنسان يناسبه مكان واسع غريب ومخيف ، إن تجهيله واتساعه يفتح الدلالة أمام إمكانية بيع الإنسان في كل مكان ، وأينما وجد على اتساع الأماكن كلها ، وغرابة المكان تنبئ بغرابة الحدث الذي يجري فيه .

ليست الغاية من تجهيل المكان تنكيره أو تعتيمه ، بل تعميمه وتعميم الحدث الذي يجري فيه ، أي ليس مقصوراً على مكان محدد بعينه ، وإنما ينسحب ليشمل غيره من الأماكن . المكان المجهّل يحمل ملامح المكـــان ، لا المكان ذاته ، إنه مكان عام يقـــدّمه بصفات عامة شائعة لا تحدّد المكان ، أو تميْزه من سواه .

إن تجهيل المكان يفضح إمكانية لبوسه أي مكان محدّد ، فهو عندما يُذكر بكلمة واحدة أو جملة عابرة ، يتسع ليشمل أماكن كثيرة ، والشخصية التي تعيش فيه تمثل شريحة كاملة بقلقها ، وظلمها ، وألمها وآمالها .

4 – تنوّع المكان وتعدّده :

اعتمد الراوي تنوّع الأماكن القصصية وتعدّدها . ويأخذ التعدّد والتنوع أسلوبين اثنين :

أ – ذكر أماكن كثيرة في سرد الراوي أو الشخصيات القصصية ، فمكان القصة قد يكون العالم بأمـــاكنه المتنوعة ، إذ تقوم قصة (الليل في كل مكان) للقاص عبد السلام العجيلي ، على سرد مجموعة من الرسائل تتبادلها مـــارليت – وهي سيدة ألمانية – مع صديقها ، تبدأ بذكر المكان والتاريخ . تبحث هذه السيدة عن مكان آمن تعيش فيه مع طفليها في أنحاء العالم كله ولا تجده .

تبدأ القصة بـــ ((**نيس في 23 أيلول** . . .

---

(1) من مجموعة (الدهشة في العيون القاسية) ، ص205 .

سأغادر غداً في الصباح الباكر نيس ، رفع بواب فندق ألبرت الأول حاجبيه مستغرباً حين سألته أية طريق مسلوكة أكثر بين الطرق المتجهة شمالاً))[1].

تخبر مارليت صديقها بأنها ستغادر نيس إلى فندق مونيخ ، وتبدأ الرسالة الثانية :

((**ستراسبورغ في 25 أيلول . . .**

هذه بطاقة أكتبها إليك قبل أن أغادر فرنسا ، ومـــونيخ مني على مرمى حجر ، أعني على سفر يومين بالأوتوستوب . ليتني أستطيع السفر بالطريقة نفسها إلى جوهانسبرغ في جنوب إفريقيا . في مونيخ صغيراي فريتز وهانس))[2].

وهكذا ، تتوالى الرسائل وفي كل رسالة تذكره بالأماكن التي زاراها في باريس ، مسمية الشوارع والمقاهي ، وتذكر له كيفية طرد الألمان من باريس بعد احتلالها مدة أربعة أعوام ، وتخبره عن عملهـــا مع شقيقتها إيلا في صالون لتزيـــين الرجال في مونيخ . وعن قلقها على ولديها وشقيقتها ، فالحرب جعلت الناس يعيشون في خوف دائم . وهم يتمنون الهرب إلى أماكن آمنة ، تقول الراوية : ((**لو رأيت مونيخ يا صديقي لعجبتَ كيف يتسنى للناس أن يتحدّثوا عن الجمال والحبّ بل وعن الحياة نفسها في ظلال الموت . إن صالوننا نظيف وأنيق ، ولكن العمارة التي يقوم الصالون في طابقها الأرضي مثل كل عمارة في مونيخ مهدّمة مهشمة ، هدمتها وهشمتها الحرب ، وأختي إيلا رقيقة جميلة ، ولكن أعصابها محطمة ، حطمتها الحرب))**[3]. لذلك ، هي تحاول الفرار بولديها ، تقول : ((**أحاول الفرار بحياتهما بعيداً عن الحرب بعيداً جداً . . لا إلى السويد ولا إلى سويسرا بل إلى جوهانســـبرغ في جنوب إفريقيا [. . .] ولكن نفوسنا هنا مســـكونة بالخـــوف يا عزيزي))**[4].

تتحول (جوهانسبرغ) في جنوب أفريقيا إلى المكان – الحلم عند مارليت ، وتعتقد أنه مكان آمن لا حرب فيه ، ولكنها تفاجأ عندما تسمع من أحد الزبائن القادمين من جنوب إفريقيا إلى الصالون الذي تعمل فيه ، أن المكان هناك غير آمن ، ويعاني فيه السود من الاضطهاد بسبب التمييز العنصري .

---

(1) العجيلي : قصة (الليل في كل مكان) من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص34 .
(2) القصة نفسها ، ص 35 .
(3) القصة نفسها ، ص37 .
(4) القصة نفسها ، ص37 .

وهكذا ، ينتهي حلم مارليت بالهجرة إلى جنوب إفريقيا بعد أن بقيت عاماً كاملاً تحلم بالهجرة إليه ، ثم يتجدّد حلمها بمكان آمن عبر عرض قدّم لها للعمل في أديس أبابا ، فتكتب إلى صديقها بأنها ستقابله في بيروت ، أو دمشق بعد أن تصل بالباخرة إلى بيروت ، ثم تأخذ القطار إلى بور سعيد ثم الباخرة إلى جيبوتي ، ولكن سرعان ما يُقتل حلمها من جديد ، تقول : ((**إن لنا من مشاكلنا الحاضرة يا عزيزي ما ينسينا مشاكل الأمس . وهذا ، إذا كان يرضيك ، عار على إنسانيتنا . الآن فحسب ، حين عرفت أنه لا يمكنني أن أسافر من بيروت إلى بور سعيد بالقطار لأن اليهود احتلوا ســـاحل فلسطين ، الآن فحسب اضطررت إلى التفكير في مأساة بلادك وأدركت طرفاً منها**))[1]. ينفتح ألمها الذي سببه مكانها الحاضر على آلام الآخرين في أماكنهم البعيدة عنها والقريبة منها ، إنها تشعر بآلامهم ، تقول : ((**الشـــرق لا يفيض باللبن والعسل ، أو أنه يفيض بهما على قلة من الناس ، وعلى المستثمرين الأجانب [...] ، وإنـــي أرى أن العزة القومية قد تمرغت في هـــذه الأيام في الوحل . في الماضي لم يكن أحد يذكر بلاده إلا بالخير زاعماً أنها الجنة والمثل الأعلى ، أما الآن فكل منا يسهب في شرح نقائص بلاده وما يعوز وطنه كي يصبح موطـــناً يعاش فيه . . . هذا داء العصر**))[2]. تذكر مارليت أماكن مختلفة من العالم ، وكلها غير آمنة ، تقول : ((**لو أحببت الشرق الأقصى لرأيت براكين الثورات والحروب ، التي حلّت فيه في هذه الأيام محل الأوبئة والمجاعات ، تحجب عني مفاتنه . وهذه أوروبا العتيقة تنخر في جوانبها كل آفات الشيخوخة وسرطاناتها فماذا جرى لكوكبنا الأرضي ؟**))[3].

يكشف عنوان القصة مضمونها ، وتفسّر مارليت وشقيقتها معناه بصراحة ووضوح . تقول مارليت عن جنوب إفريقيا : ((**أجد فجأةً أن هناك ليلاً آخر يجثم على البلد الذي ظننته بلد النور الهادئ هو ليل الحقد ، الحقد الأعمى المتعصب**))[4]. أما إيلا فقبل موتها في إحدى القمم الجبلية في سويسرا تقول لشقيقتها : ((**الليل في كل مكان ، ولكن الصباح لا بد أن يطلع . . كم أود أن أرى الصباح طالعاً على محياهما : فريتز وهانس**))[5]، فالليل رمز لعدم الأمان ، والخوف ،

---

(1) العجيلي : قصة (الليل في كل مكان) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص44 .
(2) القصة نفسها ، ص38 .
(3) القصة نفسها ، ص45 .
(4) القصة نفسها ، ص43 .
(5) القصة نفسها ، ص49 .

والحروب ، والجوع ، والاستغلال ، والاستعمار ، والأوبئة ، والأمراض ، والتمييز العنصري ، وهو ما يســيطر على الأماكن كلها ، على العالم في مختلف أنحــائه . وعلى الرغم من ذلك فإن مارليت لا تيأس من وجود مكان آمن ، إذ تكتب إلى صديقها في آخر رسالة في القصة بأنها عازمة على السفر إلى الحبشة ، وبأنها ستلتقيه في بيروت ، وستكتب إليه لتخبره عن موعد قريب .

إن تعدّد الأماكن ، هنا ، تعددٌ شكلي ، فكل الأماكن لا تمنح الأمان والحماية ، كلها أماكن عدائية عند مارليت وشقيقتها ، كلها سواء ، وكأنها مكان واحد . فهي لم تستطع أن تجد مكاناً آمناً تلجأ إليه لحماية طفليها . وعليه ، فإن تنوّع الأماكن هو تنوع جغرافي فقط ، أما دلالتها فواحدة لم تتغير ، إنها المكان المخيف غير الآمن .

يكثر أسلوب ذكر أسماء الأماكن في القصص التي يعتمد فيها العجيلي أسلوبَ الرسائل ، وتتوزع أماكنها على العالم كله ، إذ تذكر راوية قصة (الحب في قارورة) لحبيبها في رسالتها إليه الأماكن السياحية التي زاراها ، تقول : ((**معك وقفت أمام بناء محطة هلسنكي المركزية [. . .] لأتأمل في فن إيلييل سارينين في هندســته الرائعة التي تقرن الرشاقة بالبساطة والضخامة [. . .] وأعجبتُ بالتماثيل التي نحتها وانيو ألتونن [. . .] لا أنسى وقفاتك بي أمام اللوحات العارية في متحف الآتينوم أو أمام تمثال عروس البحر في ساحة قصر الرئاسة أو أمام تمثال ديانا في ساحة أيروتابا**))[1]. وتقول في موضع آخر من الرسالة : ((**ظننتني تركتك مزهوة بانتصاري عليك حين كانت ليلتنا في فندق آولانكو مثل ليالينا في فندق تورنــي في هلسنكي عقماً . ظنك هذا في غير محله ، لم تدر أنــي ودعتك وأنا كسيرة النفس**))[2].

تتحول رسالة الراوية إلى سجل ممتلئ بأسماء الأماكن السياحية والفنادق، وهي كلها أماكن لقاء الحبيبة الغربية بالحبيب الشرقي ، وقد اتبعت الحبيبةُ عادة العشاق في بلادها ، فوضعت الرسالة في قارورة ، ووضعت معها بعض النقود ، وألقت القارورة في مضيق مسينا ، منتظرةً أن يصطادها أحد الصيادين فيأخذ النقود ، ويرسل الرسالة إلى العنوان المدوّن أسفلها . وهكذا ، بقيت مشاعر الحبيبة حبيسة القارورة طيلة أربعة عشر عاماً ، قبل أن تصل إلى الحبيب .

ب – تجري الأحداث في أماكن متنوعة ومتعددة :

تتعدّد الأماكن التي تجري فيها الأحداث في عدد من القصص ، ففي قصة (سالي) لعبد السلام

(1) قصة (الحب في قارورة) ، من مجموعة (فارس مدينة القنطرة) ، ص86 - 87 .
(2) القصة نفسها ، ص101 .

العجيلي ، ينتقل الراوي بين أماكن عديدة في الغرب وفي الشرق . هو سائح في الغرب يتعرّف إلى سالي ، ويعجب بها ، ويتجولان في الأماكن السياحية ، يقول : ((**كنت في تلك الأثناء أتنقل بين المتاحف والحدائق والمعالم القديمة للجزر القائمة عليها مدينة ستوكهولم . فإذا حلَّ المساء حلّ معه موعدي مع سالي ، فالتقينا على أريكة من أرائك الريغن بيغ ثم خرجنا نطوف بين كهوف المدينة العتيقة التي حورت لتصبح مطاعم على طراز أيام القرصان ، أو على الأرصفة المقفرة على ساحل البحر أو في ملاعب سكانس ، وفي بعض الأحيان كانت سالي تصعد معي إلى غرفتي في الفندق ، فتتلهى بتقليب مجموعة الصور التي أحتفظ فيها بذكرياتي من باريس ومن أيام دراستي في دمشق أو من عهود صباي في بلدي وباديته على الحدود في شمالي سورية**))(1) . من الواضح أن الراوي يقدم للقارئ تفصيلات مكانية ، من خلال سيناريو لحركة الأحداث تطلعنا على معالم المجتمع الغربي بشخصياته وأماكنه ، مقدماً رؤيته المكانية لمجتمعين ، مجتمع غربي متقدم ، ومجتمع شرقي يغصُّ بالخلافـات والتناقضات ، وعندما يعود الراوي إلى باديته ، يختلف المكان تماماً ، ويختلف الحدث أيضاً ، فإذا كان التمتع بالأماكن الأثرية هو الحدث في الغرب ، فإن الصراع على المكان هو الحدث في البادية : ((**الخلاف بيننا وبين عشيرة الصفرات على بادية بئر الأكحل هو الخلاف على كل أرض في هذه الأيام ، كل من حفر بئراً في البادية فهي له وما حولها من الأرض**))(2) . يسعى الراوي لإثبات ملكية عشيرته للمكان المتنازع عليه ، فيسافر من البادية إلى دمشق ثم إلى السويد لإحضار الوثائق التي تثبت حق عشيرته في ملكية المكان ، والوثائق هي صور لأهله في المكان ذاته منذ عقود طويلة ، فضلاً عن كتاب مخطوط عن المكان وساكنيه .

يحقّق تنوّع الأماكن وتعدّدها في القصة غاية مهمة ، فهو في انتقاله من الشرق إلى الغرب لتحصيل الدراسة ، وإخفاقه في الدراسة ، ثم انتقـاله من الغـرب إلى الشرق ليصـارع الآخـرين (عشيرة الصفرات) على المكان ، ثم انتقاله من الشرق إلى الغرب لإثبات ملكية عشيرته للمكان يدلُّ على أن الشرق ممثلاً بالبادية هو المكان الأول في حياته ، مهما ابتعد ورحل عنه فإنه يرجع إليه ليدافع عنه ، ويسافر من أجل إثبات ملكيته ، فالبادية هي قلب العالم عنده ، ولم يشعر بانتماء إلى الأماكن السياحية في الغرب على الرغم من إعجابه بها .

---

(1) قصة (سالي) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ص120 -121 .
(2) القصة نفسها ، ص135 .

إذا كان تنوّع الأماكن وتعدّدها يوحي بمرجعيات واقعية في بعض القصص ، فإنه في بعضها الآخر يجمع بين ما يوهم بأنه واقعي وما هو متخيل ، ففي قصة (الطيور الغريبة القادمة مع الفجر) لحيدر حيدر ، يمثل المشـفى الذي يرقد فيه الراوي للعلاج المكان الواقعي ، ويمثّل البحر المكان المتخيّل ، يقول الراوي : ((**أستطيع أن أرى عموداً في أعلاه زجاجة مصل . كما يمكن أن أرى بقعاً حمراء معلقة وأنابيب [. . .] يا للبحر كم يبدو بعيداً الآن . آه ، ليس البحر . شيئاً يشبه البحر ، لقد بهت الضوء . ثمة طيوف كالنقط الملونة تبدو في سماء بعيدة ترتجف**))(1) .

يعتمد الراوي تقسيم القصة إلى مقاطع ، ويعنون المقطع الأول بـــ المدينة ، وفي هذا المقطع نجد الراوي يتجول مع الممرضة في المدينة ((**قالت : لنخرج إلى الحدائق وأبواب البحر . غمامة بيضاء تلفنا ونحن نجتاز الصحراء . إننا نعبر الفضـــاء باتجاه المدينة على أبواب المدينة يواجهنا حارس مســلح بعد تفتيش دقيق يطــلب من المرأة الدخول إلى حجرة سرية ثم بعد وقت يسمح بالدخول**))(2) .

تختلط الأماكن الواقعية والمتخيلة في ذهن الراوي ، أو هو يعيش في مكانين معاً ، ((**قلت إلى أين الآن ؟ قالت الممرضة : نعبر السوق . على المداخل ازدحام . بشر في أرتال . يحيط بهم جند مسلحون. وأمام الحوانيت والمتاجر جند وتجار، وفوق الرؤوس ارتفعت السلع والأصوات**))(3) .

في المقطع الأول يتنقل الراوي بين أجزاء المدينة الحدائق ، السوق ، يرى الحوانيت والمتاجر . وكلها أماكن قبيحة فاسدة أشبه ما تكون بكابوس مرعب ، ثم ينتقل في المقاطع اللاحقة ليحدّد المكان ، فيعنون المقطع الثاني بـــ (قاعة الخنازير) ، ويصف القاعة بأنها : ((**بناء قديم مرتفع مطلي بالغبار [. . .] جندي الباب لا يسمح بالدخول إلا بعد أن يخلو بالممرضة . ندخل قاعة مستطيلة لون جدرانها في لون الرصاص . حشد من البشر على طول القاعة . أرتال صامتة في رواق صامت . بشر نحيلون عراة [. . .] العراة يتقدمون واحداً واحداً باتجاه آلات الفصد**))(4) .

يشترك المكان في المقطعين الأول ، والثاني بوجود حارس على باب المدينة ، وعلى باب قاعة الخنازير ، وهو لا يسمح بدخول الراوي والممرضة إلا بعد الاختلاء بالممرضة . وبهذا ، فإن المكانين

---

(1) قصة (الطيور الغريبة القادمة مع الفجر) ، من مجموعة (الوعول) ، ص9 .
(2) القصة نفسها ، ص10 .
(3) القصة نفسها ، ص11 .
(4) القصة نفسها ، ص13 .

العام (المدينة) والمحدّد (قاعة الخنازير) يمارسان التسلط ، وهما خانقان فاسدان . ويعنون المقطع الثالث بـــ (الحدائق) ، ولا تختلف في قبحها عما سبقها من أماكن ، فهي حدائق ((**الحرب والطفولة والقتل والورد الذابل**))(1). الحدائق ، هنا ، مختلفة عما تحمله هذه الكلمة من دلالة يقول الراوي : ((**نرى عن قرب آثار حديقة قديمة يلعب فيها أطفال . فجأة دوى انفجار فكانت هناك جثتا طفلين تغطتا بدثار من العشب الرمادي والزهر المحروق [. . .] نسأل عن الحدث الغريب فيقال لنا : إن الأطفال كانوا يتقاذفون القنابل يلهون بها ظناً منهم أنها أقمار . كانوا يضحكون ويغنون عندما انفجرت اللعبة فاخترقت الأحشاء والرأس والعيون**))(2). إنها حديقة للموت وليست للمرح والطفولة والحياة . أما المقطع الرابع فيعنون بـــ البحر ، ومكانه ، هنا ، متخيـــّل ، يقول : ((**أسأل الممرضة التي أشعر أنها معي كالطيف الأخضر ، عن حبيبتي تشير نحو نقطة بيضاء في مدى الماء السحيق ، أرى البحر شاسعاً ، عميقاً ، أخضر ، يصل السماء بالأرض وقد طوّقه الجنود المسلحون ولا أرى حبيبتي ، بغتةً ألمح طائراً أبيض ينقضُّ ضاماً جناحيه يطعن الصخور الخضراء . أرى جسد البجع يتشظى**))(3).

وعليه ، فإننا نجد أن التسلّط لا يقتصر على الأماكن الواقعية فقط ، إنما ينسحب على الأماكن المتخيـــلة ؛ إذ يحيط متسلحون بالبحر يغيبون الحبَّ ، وينقلون التسلّط إلى غيرهم من الكائنات الأخرى ، وكأنهم ينقلون مرضاً بالعدوى ، فيتحول طائر أبيض إلى وحش ينقض على الصخور الخضراء ، وعلى البجع .

وتنتهي القصـــة بمقطع (الفجر) الذي يبدأ بخروج ثان للراوي من المشفى ، يقول في بدايته : ((**ها أنذا أخرج من المشفى نشيطاً كطفل**))(4)، فكأن الخـــروج الأول إلى المدينة متخيل ذهني جمع بين أمـــاكن واقعية ، ومتخيلة ، وكأن الخروج الثاني حقيقي يؤكد دمـــوية الأماكن كلها وعدائيتها للراوي ، فهو يفضح عراء المدينة ، إذ يمتد القتل ليسيطر على ساحات المدينة كلها ، فيتحول سير الراوي في المدينة إلى عدو ، وكأنه هارب منها ، يقول الراوي : ((**أعدو في الشوارع ومعي الموت والفجر والطيور والحقد والزنابق والأطفال والبحر وفقـــراء الحرب والقتلى وطيف**

---

(1) حيدر : قصة (الطيور الغريبة القادمة مع الفجر) ، من مجموعة (الوعول) ، ص14 .
(2) القصة نفسها ، ص15 .
(3) القصة نفسها ، ص17 .
(4) القصة نفسها ، ص18 .

حبيبتي))[1] .

ينهي الراوي قصته بحرق المدينة ، ليؤكد سمات الأماكن المتعددة التي وردت في مقاطع القصة ، يقول : ((**بعد أن حولنا المدينة إلى مهرجان من حرائق وغبار ورماد وأصوات ، فتحت الصحراء جناحيها واحتفت بنا))**[2] .

فالأماكن المتعددة لها سمة واحدة هي (المكان – الكابوس) ، بما يمارس من تسلط وفساد وقبح ضد الإنسان . ومن هنا ، يكون التعدّد في الأماكن تأكيداً للسمات العدائية الموجهة ضد الراوي والممرضة لتنتهي القصة بالانتقال من المدينة إلى الصحراء ، وهو انتقال حلمي من مكان واقعي إلى متخيل ، وهذا المتخيل الصحراء يحمل دلالات كثيرة متضادة ، فكما يدلُّ على الاتساع والوضوح والرحابة يدلُّ أيضاً على الغموض ، والخواء ، والضياع ، والخوف من المجهول . وهكذا ، يترك الراوي النهاية مفتوحة ، الصحراء نقيض المدينة تحتفل بالراوي والممرضة ، فهل هي مكان يحمل التفاؤل أم التشاؤم ؟ الصحراء هي محتضِن الراوي والممرضة ، فهل تمثّل الأمان والنجدة والكرم باتساعها ووضوحها ، أم تمثّل الضياع والخوف ، وهل هما مصير الراوي والممرضة ونهايتهما ؟ .

إن قراءة القصة في بعدها الدلالي يشير إلى أن الصحراء هي البديل الموضوعي للمدينة ، فالمدينة ترمز إلى الغرب ، والبادية ترمز إلى الشرق ، إلى الوطن ، وهذا الملاذ يحقق توازناً نفسياً وجودياً عند الراوي الذي يعاني من أزمة نفسية مكانية في المدينة على اختلاف أماكنها ، وهنا ، تنعكس الرؤية فبعد أن وجدنا الغرب يتمتع بأماكن جميلة ، ووجدنا الشرق يعاني من الصراعات العشائرية في قصص العجيلي نجد تضاداً دلالياً ؛ فالغرب عالم يعج بالجمال والازدحام حيناً ، والفساد والقتل حيناً آخر ، والشرق هو الخلاص ، هو مكان الحبّ والحياة ، وهذا يعكس البعد الوجودي في الأزمة التي يعيشها الإنسان في العصر الحديث .

---

(1) حيدر : قصة (الطيور الغريبة القادمة مع الفجر) ، من مجموعة (الوعول) ، ص18 .
(2) القصة نفسها ، ص19 .

الــــفـــــصــــــل الــــثــــــانـــــي

المكان : الوصف والوظيفة

أولاً : تقنيات الوصف في القصة السورية

(عبد السلام العجيلي ، وليد إخلاصي ، حيدر حيدر أنموذجاً)

1- الوصف الحسي المباشر
2- المسح التتابعي .
3- نظرة عين الطائر .
4- الوصف السردي .
5- الوصف بالحوار .

ثانياً : وظائف المكان في القصة السورية .

(عبد السلام العجيلي ، وليد إخلاصي ، حيدر حيدر أنموذجاً)

1- الوظيفة الإيهامية .
2- الوظيفة التسجيلية – التوثيقية :
   أ – توظيف المكان التاريخي والأثري :
      1- سرد تاريخ المكان التاريخي الأثري .
      2- وصف المكان التاريخي الأثري .
   ب – محاولة استعادة المكان :
      1- محاولة استعادة المكان التاريخي القديم .
      2- الصراع لامتلاك المكان .
3- الوظيفة الجمالية :
   أ-إخبار مباشر في سياق السرد .
   ب- أنسنة المكان .
4- الوظيفة التزيينية – الزخرفية .

يقدّم البحث المكان بوصفه مكاناً لفظياً متخيلاً تشـــكّله لغة القاص لأهداف تخييلـــية ، إلا أنه يحيل على الواقع ، ويقاربه بالشكل ، والهيئة ، والوظيفة . من هنا ، يشكّل المكان الفني القصصي مظهراً من مظاهر المكان الجغرافي المادي المحسوس ، فقد يكون قابلاً للقياس محدّداً بطول ، أو عرض ، أو ارتفاع ، أو يكون غير قابل للقياس .

وقد ورد في تعريف الوصف (description) أنه : ((**تمثيل الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكانـــي عوضاً عن وجودها الزمني ، وفي أدائها لوظيفتها الطوبولوجية عوضاً عن وظيفتها الكرونولوجية ، وفي تزامنها وليس في تتابعها الزمني**))[1]، ويحيل الوصف القارئ على عالمه الواقعي نفسه ، أو على عالم واقعي آخر، أو على عالم متخيل ، فهو محاكاة للواقع، وتصويرٌ له حيناً ، وتصويرٌ لعالم متخيل حيناً آخر. وهو الأداة الرئيسة للراوي لتقديم صوره المكانية ، وتحويل المرئي المحسوس إلى مقروء ، والوصف يقدّم المكان للقارئ بتفصيلاته كلها (حدوده ، هيئته ، أصواته ، روائحه) ، وهو التقنية التي تقدّم للمكان استقلاليته في السرد القصصي ، إذ يتوقّف السرد ليبدأ الوصف ، وقد عُني بعض دارسي السرد بالتمييز بين الوصف والسرد ، وخلصوا إلى أن السرد هو توالي أفعال ، أما الوصف فهو توقّف للأفعال (للأحداث)، ولا يقتصر الوصف ((**على الإشارة إلى شيء من الأشياء ، وإنما يجعل هذا الشيء مرئياً ، عن طريق عرض أكثر خصائصه وحيثياته مدعاة للاهتمام عرضاً حياً وحيوياً**))[2]. وقوام التمييز بين الوصف والسرد عند (جيرار جينيت) هو أن السرد يقدّم الأحداث ، والوصف يقدّم الشـــخصيات والأشياء يقول : ((**إن الفـــرق الأكثر دلالة ، لربما كان هو أن السرد يعمل داخل التتابع الزمني لخطابه ، على إعادة السيرورة الزمنية للأحداث بينما يبدو الوصف ملزماً ، بتعـــديل عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان**))[3].

وذهب إلى أن الوصف عنصر أساس لا غنى عنه في القصة ، وهو أكثر أهمية من السرد ، لأنه من السهل أن يصف القاص من دون أن يسرد ، ويعلّل ذلك بقوله : ((**ربما لأن الأشياء يمكن أن توجد بدون حركة على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء**))[4].

---

(1) برنس ، جيرالد: قاموس السرديات ، تر: السيد إمام ، ميريت للنشر ، القاهرة ، ط1، 2003 م، ص43.
(2) نقلاً عن : مجموعة مؤلفين : الفضـــاء الروائي ، تر : عبد الرحيم حزل ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، (ط1) ، 2002 ، ص51 .
(3) مجموعة مؤلفين : طرائق تحليل السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان وفؤاد صفا وآخرون ، ص78 .
(4) المرجع السابق نفسه ، ص76 .

ويقتضي الوصف إبطاءً في عرض الأحداث ، فيبدو السرد متوقّفاً عن التنامي ، ليتمكّن الراوي من تقديم صوره المكانية ، وللوصف أنواع متعدّدة ، اجتهد النقاد في تصنيفها ، وهي عند (جان ريكاردو) أربعة أنواع :

1 – أن يحدّد الوصفُ المعنى الذي يسبقه .

2 – أن يسبق الوصف المعنى ، فيكون تمهيداً له ، ويكون الوصف مرحلة نحو المعنى أيضاً .

3 – أن يدلَّ الوصفُ على المعنى .

4 – أن يقدّم الوصفُ المعنى كاملاً ، وهو ما سمّاه الوصف الخلاّق [1] ، وقد سُمي هذا الوصفُ خلاقاً لأنه يشكّل المعنى ، ويوحي بدلالات ورموز عديدة .

ويتفق كثير من النقـــاد مع (جان ريكاردو) في إعطاء أهمية كبيرة لهذا الوصف ، ومن هؤلاء (آلان روب غرييه) الذي يرى أن الوصف تطور في الروايات الجديدة عمّا كان عليه في الروايات التقليدية ، يقول : ((**كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية ، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية [. . .] كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقاً ، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاّقة . كان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء ، أما الآن فيبدو أنه يحطّم الأشياء**))[2] .

ولا بدَّ من الانطلاق من الرؤية لمقاربة الوصف لأن الوصف يرتبط برؤية الواصف ، أي بموقعه تجاه الشيء الموصوف ، وقد قسّم الناقد الفرنسي (جون يويون) الرؤية السردية إلى ثلاثة أقسام بحسب علاقة الراوي بالشخصيات :

1 – الرؤية من الخلف ، وقد تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصية ، وقد يكون الراوي عليماً بالأشياء والأماكن ، يعرف الأماكن كلها ، وقد يصف الأشياء كلها حتى أحلام الشخصية ومكنونات نفسها ، أو يكون راوياً شاهداً يصف الأماكن وصفاً حيادياً ، كأنه يسجّل ما يراه ، وينقله بموضوعية .

2 – الرؤية من الخارج ، تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية ، وقد تُجمَع هاتان الرؤيتان بما يسمى الرؤية الخارجية ، ويعتمد الراوي ضمير الغائب (هو أو هي) .

---

(1) قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط 1 ، 1977 م ، ص166 .

(2) نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم : لويس عوض ، دار المعارف ، مصر ، (د . ط) ، (د .ت) ، ص130 .

3 – الرؤية مع ، أو الراوي يساوي الشخصية ، يتطابق الراوي مع الشخصية ، ينطق بلسانها ، مستخدماً ضمير المتكلم (أنا) ، ويأخذ موقعها المكاني ، ويتم وصف الأماكن من وجهة نظره ، وهو ما يسمى بالرؤية الداخلية [1].

ويصوغ (بوريس أوسبنسكي) نظريته تجاه رؤية الراوي على المستوى الزمكاني ، فعلى المستوى المكاني ، يتتبّع موقع الراوي المكاني في السرد ، ويذهب إلى أن الوصف ينضوي تحت عنوانات ثلاثة هي : المسح التتابعي ، نظرة عين الطائر ، المشهد الصامت [2]. وموقع الراوي متحرك في الوصفين الأول والثاني ، وثابت في الوصف الثالث . ونجد أن أقسام الوصف عنده تشترك في سمة واحدة هي أنها توهم بواقعية الوصف ، وسنعتمد المسح التتابعي ونظرة عين الطائر في مقاربة تقنيات الوصف ، مضيفين إليها : الوصف الحسي المباشر ، والوصف السردي ، والوصف بالحوار ، وذلك للإحاطة بتقنيات الوصف في القصة السورية ممثلة بـــ (عبد السلام العجيلي ، وليد إخلاصي ، حيدر حيدر).

أولاً: تقنيات الوصف في القصة السورية (عبد السلام العجيلي ، وليد إخلاصي ، حيدر حيدر أنموذجاً) :

1 – الوصف الحسي المباشر :

يرتبط إدراك المكان في ذهن القاص بوضع أبعاد له ، ويؤكد إدراك القاص للمكان وجوده فيه بأبعاد قد تقاس ، أو بأخرى لا تقاس ، ولكنه يشعر بها ((**في نقطة قد تقع بين الوعي والحلم ، ولكنها تقع حتماً في القلب مما نسمّيه بالحياة ، أو الكينونة البشرية [. . .] وهي التجربة الزمانية الماورائية التي يقبض بها كل ما يحطُّ عليه البصر**))[3]. من هنا ، تأتي أهمية اعتماد القاص على حواسه لتقديم وصفه للأماكن ، وتشكّل حاسة البصر أداته الرئيسة ، إذ إن ((**الوصف البصري هو في الحقيقة أكثر الأوصاف سهولة في القيام بعملية تحديد الأبعاد ، إن النظر [. . .] يدع الأشياء في أماكنها الخاصة بها**))[4].

---

(1) مجموعة مؤلفين : طرائق السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان وفؤاد صفا وآخرون ، ص58 – 59 .
(2) شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) ، تر : سعيد الغانمي ، وناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 1999م ، ص71 وما بعدها .
(3) جبرا ، جبرا إبراهيم : أنا والمكان ، مجلة الجيل ، المجلد (11) العدد (11) بيروت ، 1990 م ، ص8.
(4) غرييه ، آلان روب : نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، ص72 .

تحدّد الرؤية البصرية طبيعة الوصف ، وتكشف الموقع المكاني الذي يتخذه الواصف الراوي ، أو الشخصية القصصية بالنسبة إلى الشيء الموصوف ، كما تكشف موقع الشيء الموصوف ، فعندما نقرأ وصفاً بصرياً نفترض قرب الواصف من الموصوف ، كأن يكون أمامه ، أو في مدى نظره .

إن حجم المسافة بينهما يؤدي دوراً مهماً في بناء المشهد الوصفي ((**فكلما اتسعت المسافة تضاءلت حظوظ العين الواصفة في التوصل إليها ، وبالمقابل فكلما كانت الرؤية قريبة [. . .] كان الطريق إلى الشيء الموصوف ممهداً**))[1] .

قد يشير الراوي في الوصف الحسي المباشر إلى فعل الرؤية البصرية سواء أكان الراوي مشاركاً في الأحداث أم عليماً بالأشياء كلها . ففي قصة (الشاهد والجمعة الحزينة) لحيدر حيدر ، تتعرض مدينة الراوي للحرب ، فيختبئ الراوي في مقبرة متبعاً نصيحة والده ، ويحدّد موقعه المكاني الذي يسمح له بمشاهدة ما يجري أمامه ، يقول الراوي : ((**في اليوم الخامس كنت ما أزال هنا وراء هذا الثقب اللعين أشاهد وأتألم ، أبكي وأغني ، وأشم رائحة البخور والريحان الذابل . الآن أستلقي فوق سطح بلاطة قبر . قرب عيني شاهدته الأمامية وورائي الشاهدة الخلفية وأنا ممدّد بينهما ، السماء شطيحتي وأنا أحدّق من الثقب بالعائدين من الحرب [. . .] وإذ أرنو يميناً أو شمالاً ، تمتد المقبرة تحت بصري رافعة شواهدها نحو سماء مغبرة ودامية . من موضعي أرى المهاجرين المتعبين ، كما أسمع صوت أنين الأرض تحتي . من رأس الشارع لحت بداية القافلة . جندي على كتفه بندقية معلقة يسير مترنحاً ، وعندما اقترب قليلاً شاهدتُ ذقنه الطويلة السوداء وخوذته المموّهة وجفاف العطش المشقّق لشفتيه**))[2] .

يحضر فعل المشاهدة بقوة في المقطع الوصفي ، وتحضر حاستا السمع والشم ، فالراوي ممدّد فوق قبر في مقبرة ، والمقبرة مكان يشير إلى الموت ، لكنها تتسع لتشمل الكون كله عنده ، فالسماء هي شطيحته ، وشواهد القبور الأخرى ترتفع نحو السماء. الحرب هزمت الجنود ، والمدينة والوطن كله ، فبات الكون كله مقبرة دامية ، ينتشر الحزن في الأماكن كلها ، ويطغى الموت على الأحاسيس كلها. وهكذا ، هُزم الراوي بهزيمة مدينته ، وغمر الوجع وطنه ، يقول الراوي : ((**وراحت المدينة تتقصّف [. . .] واستمر الدوي وبدا أن دماء غزيرة قد سالت وأن الوطن يتلوّى بوجع لا حدَّ له**))[3] .

---

(1) بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص182 – 183.
(2) من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص108 – 109 .
(3) القصة نفسها ، ص 108 .

إن مقدار الألم الذي أحاط بالرواي فرض عليه اتباع تقنية الوصف الحسي ليعبّر عن صدق إحساسه تجاه المأساة التي تحيط بمدينته ووطنه .

يهدف الراوي من خلال استخدام حواسه إلى تقريب المكان من القارئ ، وإقناعه بحقيقة ما يسرد ، وكما يحضر فعل المشاهدة بقوة في المقــاطع الوصفية التي يسردها الراوي المشارك في الأحداث ، يحضر أيضاً ، وبالقوة ذاتها ، في المقاطع الوصفية التي يسردهــا الراوي العليم ، ففي قصة (وقت للجمر) لحيدر حيدر ، ينقل الراوي العليم مشاهدات الشخصية القصصية فيصف ما تراه بعينيها ، يقول : ((**كان شحرور يستمع وهو يدخّن عيناه اللامعتان كانتا في الخارج . في ساحة البلدة حيث هاجم الدبابة الفاشية برشاشه فأعطب رشاشها وقتل الرامي، وصاح شحرور بأصوات منتشية مجنونة : يا رفاق ، يا إخوان [. . .] من رؤوس الشوارع لمح مقاتلين يتقدّمون . صاح : لا تخافوا [. . .] ارتدت عينا شحرور من الخارج**))[1].

إن رؤية شحرور للساحة حرّضت ذاكرته فتذكّر كيف هاجم دبابةَ أعدائه وأعطبها ، وربما يقتضي فعل البطولة برأي الراوي العليم الوصف البصري الدقيق لإظهاره ، وتعجُّ الصور الوصفية المقدّمة بمحتويات المكان ، وتعرض العناصر التي تشترك مع بعضها بعضاً لتشكّل هيئته العامة ، فيظهر المكان بأضوائه ، وظلاله ، وأصواته ، وروائحه ، ولا يكتفي الراوي من خلال الوصف الحسي المباشر بتصوير المكان ، أو نقله من المحسوس إلى المقروء فقط ، إنما يحاول رصد الخطوط الخفية التي تربــط بين محتويات المكان أو العناصر التي تشكّل هيئته العامة ، ففي قصة (غسق الآلهة) لحيدر حيدر، يقدم الراوي العليم خصوصية للبحر من خلال وصف حسي بصري يسهم الضوء في تشكيله، يقول : ((**منذ زمن ضاعت بداياته ، كان يرسم مشهد هذه الرحلة الغريبة والسجن على سطح البحر الغامض . البحر الذي أسماه في سرّه : إله الأرض الأزرق . في المشفى والسجن كان يرسم على الجدران أمواج البحر وحيواناته وأســماكه . هذا البحر الذي نما فيه في عصور ازدهار الطفولة ، قبل أن تتقدّم منه أشباح الموت . قريباً من الجزر الصخرية رُميت الشصوص في الماء بعد أن أشعلت مصابيح الغاز ، ومن الزوارق المجاورة تعالت أناشيد البحارة . بدا المحيط تحت لمعان ضوء المصابيح سهباً فضيّاً يتوهّج كالماس . سماء مضاءة بمليارات النجوم والريح رخاء . من الأفق البعيد الغامض نهض جدار أسود بين السماء والبحر يوحي بالرهبة والافتتان الوحشي**))[2].

---

(1) من مجموعة (الوعول) ، ص93 – 94 .
(2) من مجموعة (غسق الآلهة) ، بترا للطباعة ، دمشق ، ط2 ، 1995 ، ص89 .

يفتح الوصفُ الحسي مكان القارئ على أماكن أخرى ، ويعمّق إحساسه الجمالي بمكانه وبالأماكن الموصوفة ، فيتتبّع الانسجام بين الرؤية التي يحملها الراوي العليم وعينيه اللتين تشاهدان وتصفان للقارئ ، ويشكّل البحر عند الشخصية حلماً دائماً وحزناً متجدّداً ، فهو رمز للصفاء والطهر والجمال ، ورمز للرهبة والغموض والغدر في آن واحد . وقد سُحرت به الشخصية فأعدّت رحلة تصحب فيها رفاقها فقد تنسى مآسيها في واقعها ، ولكن الصخور المعادية ظهرت في عرض البحر فحطمت الزورق . وانتهت الرحلة بمأساة ، إذ وجدت الشخصية نفسها ورفاقها في المشفى ، وأحد الرفاق في حالة خطرة .

وهكذا ينجح الراوي العليم من خلال مقطع الوصف الحسي في التقاط المرئي وغير المرئي وتحويلهما إلى مقروء ، لتكمل الصورة الوصفية بديناميتها حركية الصورة السردية التي تقوم على تعاقب الأحداث وتسلسل الزمان ، أو تكسره .

ويظهر الضوء بوصفه عنصراً مهماً في مقاطع الوصف الحسي المباشر في قصص العجيلي ، ومن القصص التي تحتفل بالضوء احتفالاً كبيراً قصة (قناديل إشبيلية) ، إذ تعنون القصة بأحد مصادره ، ليضيء الراوي جانباً مهماً من الحضارة العربية من خلال وصف أحد الأماكن التاريخية . ففي القصة يستمع الراوي إلى قصة آلسيدو أو السيد بو قلادة الذي حضر من مكناس إلى إشبيلية ، ليبحث عن ملك أجداده ، ولحظ التشابه الذي يصل إلى درجة التطابق بين الدور في إشبيلية والدور في مدينته ، وغيرها من المدن المغربية ، وقد افتتن بالأضــــواء المنبعثة من القناديل المعلقة في قاعات الدور، يقول : ((**وفي سقف القاعة المدورة كان معلقاً قنديلٌ مضلعٌ ينبعث منه نور خافت يتسلّل من خلال الباب المشبّك ليلقي له في قاع المدخل مشبكاً مثله ، ويلفُّ القاعة بظل آخر من السكون المشبك بالغموض من الهدوء المشبك بالفتنة.وكان منظر المدخل والباب المضفور والقنديل ذي النور الخافت والقاعة الملفوفة بالغموض منظراً غريباً علي فوقفت أتأمل فيه طويلاً**))[1].

يشـــكّل الضوء بؤرة مكانية مركزية تجتمع فيها عناصر القصة ، وتنبعث منها أبعاد دلالية جمالية . وقد استطاع آلسيدو أن يلتقط جماليات المرئي من خلال الوصف البصري ، وأن يصوغ قصة عشـــق الإنسان للأماكن ، التي يشيدها بإبداعه ، وتشكّله باحتوائها له ، فيعيش معتزاً بصناعته لها ، مستسلماً لصياغتها له ، يقول : ((**كانت كل هذه القاعات مكشوفة لعين من ينظر إليها من خلال أبواب الحديد المضفور في طراز من الزخرفة رائع ، وكل ما فيها يسر العين ويسلب اللبَّ**

(1) من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص14 – 15 .

بروعته وجماله . ولكن أروع ما فيها كانت تلك القناديل المعلّقة التي ترسل أشعتها بهدوء فتلتفّ على تشبيك الحديد وزركشة الرخام كأنها بكل هذا الجمال هائمة ، ما بين مكشوفة الجوانب يتحدّر منها الضوء في مجرى مطمئن عريض وبين ملفعة بصفائح النحاس المخرّم كأنما يصدر ضوؤها عن نجوم سماء بعيدة ، ساكن بعضها في سكون القاعات ، وبعضها ينوس في مهب نسمة متسلّلة من نوافذ القاعات بحركة ناعمة . وهي ، هذه القناديل ، أعني ، في هذا الهدوء الشامل كأنها حراس مدينة نام عنها أهلها ، سحروا فأصبحوا بعض زينة هذه القاعات))(1).

تنفتح دلالة القناديل ، هنا ، من دلالة ضوئية إيضاحية للمكان ، إلى دلالة أسطورية ، القناديل تسحر الناس فينامون مسحورين ، ولكنهم سعداء كما يوحي المكان ، (نسمات متسللة من نوافذ القاعات) ، و (الهدوء الشامل) ، ويتحول الناس إلى زينة ، إلى جزء من المكان ، وهنا ، يقوم آلسيدو بتمكين الإنسان بدل أنسنة المكان ، فجمالية انبعاث الضوء احتوت الناس ، وجعلتهم أجزاء من المكان ، بل زينة إضافية تزيد المكان جمالاً ، وكما يدخل الضوء في تشكيل المكان ، يدخل الظلام في تشكيله أيضاً ، بين النور والظلام يتشكل المكان ، وتتشكّل معه مشاعر الشخصية ، يقول آلسيدو : ((**ولكن أشعة تائهة من نور البدر كانت تتسلل من بين ذرى الأشجار فتنير أطراف الأوراق حتى لتبدو حوافها كأنها شذرات فضة لامعة . وعلى مقربة من خميلة الأشجار هذه كانت بقعة جرداء إلا من عشب يفرش أرضها ، غمرها ضوء البدر فبدت في وسط الظلام المهيمن كأنها واحة من نور . وقفتُ في الظلام أدير عيني فيما حولي لأرى مبلغ الشبه بين هذا البستان في إشبيلية وذلك في مكناس. إلا أن بصري ما كان يستطيع أن يميز شيئاً فكان يرتد مقسوراً إلى بقعة النور الراسخة وسط الظلام . وبينما كنت في موقفي ذاك طرق سمعي حفيف بعيد سرت له قشعريرة تحت جلدي [. . .] فلم تلبث الأشجار الكثيفة أن انفرجت عن شبح انفصل عن ظلالها مسرعاً ثم وقف في البقعة المنيرة كأنه بلغ غايته ، ورفع رأسه إلى أعلى مستقبلاً بوجهه ضوء القمر . ولما تأملت في هذا الشبح هدأ وجيب قلبي ، بل لعله ازداد ، فلم يكن الشبح الذي خفت ظهوره ، بل كان شبح امرأة))**(2).

تكتمل عملية إضاءة المكان بالنور المنبعث من البدر ، والأماكن التي يصفها آلسيدو وصفاً

---

(1) العجيلي : قصة (قناديل إشبيلية) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص15 .
(2) القصة نفسها ، ص19 .

حسياً هي أماكن شبه خالية ، لا يسكنها إلا الضوء ، وشبح امرأة ، كأن الضوء وحده يبعث الحياة فيها ، بوصفه مصدر حرارة ، ففي الظلام لا شعور عند آلسيدو إلا الخوف (قشعريرة تحت جلدي) ، وبانفصال الشبح عن الظلام واتجاهه نحو الضوء ، هدأ وجيب قلبه ، ففي الظلام يولد الوهم والقلق والخوف ، وفي الضوء يولد الاطمئنان والجمال . وبقدر ما يساعد الوصف الحسي المباشر الراوي على إيضاح أماكنه ، وتقريبها من القارئ ، فإنه يساعد القارئ أيضاً على الغوص عميقاً في أعماق المكان ، لتتبّع العلاقة الخفية التي تربط بين العناصر المشكّلة للمكان ، من جهة ، والمكان والشخصية التي تسكنه ، أو تراه ، وتصفه وصفاً حياً يكشف جماليته من جهة أخرى .

2 – المسح التتابعي :

يتضح من التسمية أن الراوي يقدّم وصفاً دقيقاً وشاملاً لأماكنه في القصة ، ويتمُّ الوصف ، هنا ، وفقاً لآلية الاشتمال ، إذ ((**تتحوّل وجهة نظر الراوي على نحو تتابعي من شخصية إلى أخرى ، ومن تفصيل إلى آخر ، وتُسند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة في صورة متماسكة ، وحركة وجهة النظر ، هنا ، مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدّم مسحاً تتابعياً لمشهد معين**))[1] ، وكما ينتقل الراوي في وصفه من شخصية إلى أخرى ، فإنه ينتقل أيضاً في وصفه من مكان إلى آخر ،كأنه يحمل (كاميرا) ويلتقط صوراً متتابعة لأماكنه ، مقدّماً بذلك تصويراً بانورامياً لأماكنه الفنية [2]. وإذا كان الراوي مشاركاً في الأحداث ، فإنه يتماهى مع الشخصية القصصية ، ينتقل معها من مكان إلى آخر ، ويتغير مكانه حسب تغير مكانها ، ويتتبعه بالوصف ، أما إذا كان الراوي عليماً ، فإنه يتخذ لنفسه موقعاً مكانياً محدّداً ، ويصف باقي الأماكن، وفقاً لمرور الشخصية فيها ، أو وفقاً لتدفقها في ذاكرة الشخصية ، وتتنوع المواقع المكانية التي يتخذها الراوي في أثناء تقديمه الوصف التتابعي الشامل ، فقد يلتزم مكاناً ثابتاً واحداً ، ويكون الوصف التتابعي الشامل حسب توارد الأماكن في ذاكرته. وفي قصة (رقصة البراري الوحشية) لحيدر حيدر، يتتبع الراوي العليم الشخصية القصصية (الأزرق) ، ويقدّم وصفاً خارجياً له ، محدّداً موقعه المكاني ، يقول : ((**إن حركاته داخل المقهى وسط الضجيج الميكانيكي للبشر ، تتسم بقليل من العصاب**

(1) أوسبنسكي ، بوريس : شعرية التأليف ، (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) ، ص71 .
(2) ينظر : إبراهيم ، علي نجيب : جماليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة)، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 1994 م ، ص270 .

[. . .] لكنه هناك فقط يجلس على كرسي وأمامه طاولة عـــارية . قدمه اليسرى تلتف على فخذه . يدهُ سائبة مدلاة تبدو كأنها نسيت هناك بينما الأخرى على سطح الطاولة تتحرك أصابعها بإيقاع رتيب لا معنى له)) [1] .

يعرّي الراوي الطاولة أمام الأزرق من كلِ شيءٍ ، لا شيء يشغل الأزرق ، يضعه في مواجهة مع ذاكرته ، ويدخل إلى أعماقه ليلتقط مشاعره ، وينقل توارد الأماكن التي تمرُّ بذاكرته ، وتمثّل مراحل حياته كلها ، بأماكنها المختلفة ، كأنه يقوم بعملية تصوير بانورامي لها ، يبدأ الراوي من المكان في الزمان الحاضر (المقهى) ، ثم ينتقل إلى أماكن عاش فيها في الماضي ، يقول : ((**وفي شوارع المدينة التي يحدُّها البحر من الغرب والغابات الإفريقية من الشرق .كان الأزرق قد أثبت وجوده بين عصابات السطو والمتشردين والسكارى والمقامرين والمساجين والشرطة))** [2]. وحتى يسوغ الراوي وجود الأزرق في الشوارع بين اللصوص والمتشردين ، فإنه يعود إلى الماضي البعيد ، مكان الطفولة ، حيث الألم الذي دفعه إلى السطو ، يقول الراوي العليم : ((**ابتدأ ذلك غبَّ يوم شتائي في قرية نائية من قرى جبال أوراس [. . .] غير أن الأزرق آلمه الضربُ القاسي على رأسه فثار ورغى : كفى ، كفى . أيها المجنون أنت تقتلني ! عندما ازدادت وحشية الضرب ، لوى ذراع أبيه وصفعه ثم طرحه أرضاً ساحقاً وجهه وأسنانه ، ثم فرَّ من البيت ولم يعد))** [3]. بيت الطفولة يقذفه إلى شوارع المدينة ، فيأتي عنفه ردّة فعل على الظلم الذي تعرّض له ، ولم تكن المدينة المكان الحميمي الدافئ الذي يعوّضه عن طفولته البائسة ، بل كانت مكاناً قامعاً ومسيطِراً عليه ، يقول الراوي العليم : ((**كان يهبط المدينة التي قاتلت الغزاة بعد أن احتلوها سنوات مليئة بالمرارة والرعب والوحشية لقد وصلها في الأسبوع الأخير من رحيلهم . الأسبوع الذي سُمي أسبوع الرعب والدم . في تلك الأيام الخاطفة شاهد الأزرق كيف كان الغرباء يقوضون المدينة بالانفجارات وكيف بدؤوا عمليات صيد الأطفال وقنصهم))** [4]. ولأنه هرب من الظلم ولم يقبله من أقرب النـــاس إليه ، قرر مواجهة صانعيه ، فقتل أحد الذين احتلوا مدينته ، وقتلوا الناس فيها ، يقول الراوي العليم : ((**يحطم زجاج النافذة ويدخل حجرة . في صالة البيت التي تضاء على صوت الحطام ، يباغت الأزرق خصمه ، وعلى البلاط الأبيض اللامع ، يطرحُ المعمِّرَ الأشقر**

---

(1) حيدر : قصة (رقصة البراري الوحشية) ، من مجموعة (الوعول) ، ص65 – 66 .
(2) القصة نفسها ، ص 67 .
(3) القصة نفسها ، ص 68 .
(4) القصة نفسها ، ص 68 .

الذي جحظت عيناه الخضراوان تستجديان شفاعة . ببرود يجثو على صدره كاتماً صوته ، ثم ينتضي مديته ويذبحه كخروف ثم يفرُّ)) [1] .

يقدّم المسح التتابعي للأماكن فرار الأزرق من بيتين ، فرَّ من الأول هرباً من الظلم ، وفرَّ من الثاني بعد أن ثأر لمدينته من أحد مغتصِبيها ، وهما البيتان الوحيدان في القصة ، أما الأماكن الأخرى فهي عامة ، يتنقل الأزرق بين (الشوارع ، المقهى ، السجن ، شاطئ بحر ...) ، إلا أنه يفتقد خصوصية المكان ، فلا بيت دافئ يحميه ، وعلى الرغم من ذلك يثور على الطغاة ليخلّص الآخرين من الظلم ، لكن هؤلاء الآخرين لم يبادلوه إلا الظلم ، والقسوة ، والسخرية ، فكان تحوّله إلى رجل خارج عن القانون نتيجةً لمعاناته ، وردّة فعل على الآخرين (الشرطة ، المرأة) الذين حوّلوه من ثائر يدافع عنهم ، إلى مجرم يُرهبهم ، أما أماكن هؤلاء فمتعددة يرصدها الراوي العليم ، فالمدينة كلها أماكن للشرطة ، فضلاً عن السجن ، ومكاتب التحقيق ، يقول الراوي : ((**هؤلاء الذين احتلوا المدينة بعد رحيل الغزاة ، إن نفسه تتحول إلى أرض بركانية دائمة الغليان وهو يراقبهم في كل حي وكل منعطف ، في الساحات والمدارس والمعامل والحدائق وعلى شواطئ البحار [. . .] في السجن يسأله مفتش الشرطة ساخراً : هاه . كيف ترى نفسك الآن [. . .] – نشوف كيف ترجع إلى أهلك امرأة بلا بكارة يا حلوف يا ولد الزنـــى . كانت العصا تنبثق الآن من أحد أدراج المكتب لتهوي فوق جمجمته))** [2] .

يقدّم المسح التتابعي مكاناً يشـــهد تعذيباً ، ثم يليه مكان يشهدُ انتقاماً ، يقول الراوي العليم : ((**كان الأزرق منتشياً وهو يرى المدينة تحترق ، ورأى أنه يطير في سماء من النار والدم ، كان الحريق يلتهم أبنية الشرطة والسجون والجوامع ، والمتاجر ومقرات القضاة والثكنات))** [3] .

وبعد الانتقام تتطهّر روح الأزرق فيعود إليها صفاؤها ، ويرحل إلى عالم غير المدينة ، حيث يجد السعادة والطمأنينة ، يقول الراوي العليم : ((**لقد بدأ طائر الروح ينطلق من قفصه لتبدأ الغابة والبحر[. . .] وبهدوء طفل عيناه بلون البحر والسماء ، يستلقي فوق العشب الأخضر))** [4] ، ولكن صفاء الروح سرعان ما يتلاشى بعودة الآخرين إلى معاداتهم للأزرق ، وملاحقته بالأذى ، لتعود سيرورة التعذيب والانتقام من جديد ، مع تغيير لتسلسل المسح التتابعي للأماكن ، فينطلق

---

(1) حيدر : قصة (رقصة البراري الوحشية) ، من مجموعة (الوعول) ، ص 69 .
(2) القصة نفسها ، ص70 – 71 .
(3) القصة نفسها ، ص71 .
(4) القصة نفسها ، ص72 .

الراوي العليم من مكان الصفاء ، إلى مكان التعذيب ثم إلى مكان الانتقام ، يقول : ((**خارج المدينة ينمو البحر . طفل إلهي أزرق لكنه مفزع وجليل أيضاً ، البحر والغابات الإفريقية العذراء تطوّق المدينة [. . .] إن أشعة الشمس الاستوائية وهي تخترق الرمل والرؤوس وأعالي الأشجار يمكن احتمالها قرب البحر . تحت هذه الشمس البدائية يبدو الاستلقاء على دثار الرمل الحار ، نوعاً من استراحة الهدنة . هذه الاستراحة تحت هذا السطوع الأبيض تورث البهجة وتوهج الأشياء بعد عامين من السجن المنفرد . إن قلب الأزرق الطفل يتفتح الآن كزهرة في فجر**)) [1] . يأتي التعذيب من فتاتين على شاطئ البحر ، وهكذا تنضم المرأة إلى لائحة الآخرين المعذبين له .

أما المرأة : فأماكنها مختلفة ، إنها شاطئ البحر ، والرصيف ، يبدأ التعذيب على شاطئ البحر ، إذ تسخر فتاتان منه ، يقول الراوي العليم : ((**على بعد مترين منه تستلقي فتاتان [. . .] تتهامسان بصوت مسموع [. . .] يعتكر مزاج الأزرق من هذه التصورات . تصير الشمس والبحر والفتـــاتان بقعاً حمراء متراصة**))[2] . وعلى الرصيف يكون الانتقام من إحداهما ، يقول الراوي العليم : ((**وكما يجرُّ ذئبٌ نعجةً إلى وكره ، سحبها إلى مدخل عمارة مظلمة . – لو صحت سأقتلك . كانت المدية تمتدُّ الآن فوق رقبة الفتاة ، ومنها يلمع ومض الموت**))[3] . وبعد الانتقام يشعر الأزرق بالانتصار ، وتعود روحه إلى صفائها ، يقول الراوي العليم : ((**لقد انتصر الأزرق . عاد إليه الآن نبضه الطبيعي فتراءى له الصيف يمتدُّ فوق المدينة وشاحاً من الضوء المرمري الهادئ المغبط**))[4] . تشكّل المرأة الجانب المهم من الآخرين ، تحمل الصفة ونقيضها . فتاتا الشاطئ كانتا مصدراً لتعذيبه ، ثم كانت إحداهما هدفاً لانتقامه ، فهما تشتركان مع الآخرين (الشرطة) لتُغلَق دائرةُ العداءِ عليه من الآخرين ، ومثلما تحمل المرأة صفة العـــداء ، نجدها أيضاً تحملُ نقيض الصفة تماماً ، إذ تمثّل فتاة البراري الحلم الذي وازى ظهور الروح عند الأزرق ، ففي مقطع (ظهور الروح) ظهرت له في عالمه الذي يحبُّ ، زادت سعادة روحه في الطبيعة ، يقول الراوي العليم : ((**في الهواء الطلق بين الأشجار والصخـــور يعود الأزرق إلى حالته النقية ، بين الصخور يقيم مملكته الخاصة [. . .] تشفُّ روح الأزرق وتعود له طفولته المفقودة [. . .] – كنتَ مخطئاً في الاختيار يا سي الأزرق ، صوت غامض جاءهُ من الخلف ، استدار مذعوراً [. . .] كانت تطلُّ عليه كطيف .**

---

(1) حيدر : قصة (رقصة البراري الوحشية) ، من مجموعة (الوعول) ص72 – 73 .

(2) القصة نفسها ص74 .

(3) القصة نفسها ص76 .

(4) القصة نفسها ص77 .

عملاقة . جميلة وأقامت مهرجاناً من الغناء ، والفرح سحر الأزرق بهذا الاحتفال . اجتاحه فرح غريب شفافة في فجر ساحر . وجهها في لون زهر البراري . تراءت له مشعة داخل هالة من الضوء)) [1]. إن ظهور (المرأة – الحلم) حوّل الطبيعة إلى مهرجان احتفالي جعله يشعر بسعادة كبيرة ، يقول الراوي العليم : ((**كان صباحاً مبهجاً . على شجرة غنى طائر أغنية عذبة بعد قليل أقبلت طيور ملونة [...] فاندفع يغني ويرقص ويضحك))**[2].

مع ظهور (المرأة – الحلم) التي تحدّثه عن معاناة الوطن من قبل الطغاة يعود إلى الأزرق صفاؤه ونقاؤه ، يقول الراوي العليم : ((**الأزرق يتحول وهو يستمع . يشعر في لحظة ما أنه صار شيئاً آخر وهي تحكي له عن أوضاع وحالات المتسولين وسكان الأرصفة والعراة والجياع [. . .] بينما الطغاة ورثة الغزاة يحتلــون القصور والمزارع والمؤسسات والشواطئ والحدائق ، ويمتصون دم الوطن عنوةً واقتداراً [. . .] سمع صوتها البعيد المتلاشي يدعوهُ للعودة إلى المدينة حيث يلتقيان هناك))** [3] . بعد تحوّله الأخير باتت رؤيته للأشياء مختلفة ، فأخذ يتساءل عن معنى وجوده في الحياة ، إنه لأول مرة يشعر بوجوده ، وبأهمية انسجامه مع الآخرين ، وكأنه قبلها كان سعيداً بتمرده ، وعنفه ، يقول الراوي العليم : ((**وتساءل الأزرق عن وضعه ، عن حالته . هل هو فائض عن الوجود وهل ولادته خطأ ؟ ولماذا يتعثر ولا يعرف كيف يتلاءم ويُدجَّن وينسجم مع العالم ؟ لم يسمع جواباً على أسئلته لا من داخله ولا من العالم الخارجي))**[4].

يمثّل الطيف الأنثوي المتخيّل المرأة بجمالها ، والأرض بعطائها ، والأم بحنانها على أبنائها ، وينفتح الرمز على معانٍ أكبر لتصبح الأنثى رمزاً للخصوبة والحياة . لهذا ، راح يناديها ((**خذي بيدي في هذا الظلام . أعيديني إلى الرحم . وامتدّ الصدى . امتدّ حتى غمر الوديان والسفوح . كان الأزرق يبكي الآن كطفل فقد الحنان بفقدان أمه))** [5]. بعدم وجودها فقد الحنان ، وقد غادر بيت الطفولة من دون ندم ، ولم يعد إليه ، وكان مجرماً ، ومع فقدانها فقد حياته ، يقول الراوي العليم : ((**على أبــواب المدينة ســقط . اصطيد بطلقة ثقبت مؤخرة الرأس))** [6] . إذاً تتحوّل

---

(1) حيدر : قصة (رقصة البراري الوحشية) ، من مجموعة (الوعول) ، ص78 .
(2) القصة نفسها ، ص79 .
(3) القصة نفسها ، ص81 .
(4) القصة نفسها ، ص81 .
(5) القصة نفسها ، ص82 .
(6) القصة نفسها ، ص82 .

(المرأة – الحلم) إلى معادل موضوعي لروحه المتجهة نحو النقاء الإنساني الذي ينشده .

تتعدّد القصص التي يتتبّع الراوي فيها أماكن عديدة ، وهو في موقع ثابت ، لا ينتقل إليها إلا في خياله ؛ ويقدّم المسح التتابعي أماكن توهم بواقعيتها ، وأخرى متخيّلة ، ففي قصة (الطيور الغريبة القادمة مع الفجر) لحيدر حيدر ، لا يغادر الراوي المشفى ، ولكنه يتخيّل أنه ينتقل في أماكن المدينة ليصف ظلمها وفسادها من خلال وصف الأماكن . يحدّد الراوي مكانه الثابت بقوله : ((**عندما يكون بإمكانـــي فتح أجفانـــي ، أستطيع أن أرى عموداً في أعلاه زجاجة مصل.كما يمكن أن أرى بقعاً حمراء معلقة وأنابيب [. . .] وأنا ممدّد في وضع يبدو مريحاً**))[1]. تُرافقه الممرضة في تنقلاته المتخيـــّلة ، يقسم الراوي قصته إلى أقسام ، ويسمي كل قسم باسم مكان ، يعنون الأول بـــ(المدينة) ، يجد الراوي نفسه مع الممرضة على أبواب مدينة غريبة كل ما فيها يفاجئ الراوي ويؤلمه ، يقول : ((**مدينة غريبة [. . .] فضاء المدينة غبار ممتزج بالشمس ومن الهواء تفوح روائح البارود**))[2]. تغيرت ملامح المدينة التي كان يعرفها الراوي ، فقد اختفت الحدائق ، وأقيمت عمارات مكانها ، أما سوق المدينة فتحوله مرعب ، إذ يقوم الجنود ببيع النـــاس فيه ، يقول الراوي : ((**على المداخل ازدحام ، بشر في أرتال ، يحيط بهم جند مسلحون . وأمام الحوانيت والمتاجر جند وتجار ، وفوق الرؤوس ارتفعت السلع والأصوات**)) [3] ، إنها المدينة – الكابوس ، التي خرجت عن المألوف وتحوّلت إلى مكان مرعب ، لا يشعر الراوي تجاهه إلا بالخوف ، ويقدّم الراوي في مسحه التتابعي للأماكن وحشية المدينة بصور مختلفة ، ينفتح المكان المؤلم على أماكن أكثر إيلاماً ، فعند نهاية كل مقطع يعتقد القارئ أنه أمام أبشع صورة لوحشية المدينة ، ولكنه يفاجأ في المقطع التالي بأماكن تعكس صوراً أكثر بشاعةً من الصور التي سبقتها ، وربما يعكس عنوان المقطع الثاني (قاعة الخنازير) حالة الخواء والموت التي تسيطر على الراوي فهو أمام ((**بناء قديم مرتفع مطلي بالغبار . مسفوع بدخان رمادي مغلق إلا من كوى صغيرة . للبناء باب حديدي أسود يحرسه جندي مسلّح يعتمر خوذةً فولاذيةً . على سطح البناء جند مدرعون بالأسلحة**)) [4] . يمهّد الراوي من خلال وصفه المكانَ لحالة القهر والإذلال التي يتعرّض لها ناس المدينة ، وهم ((**جياع الأرض**)) [5].

---

(1) قصة (الطيور الغريبة القادمة مع الفجر) ، من مجموعة (الوعول) ، ص9 .
(2) القصة نفسها، ص10 .
(3) القصة نفسها ، ص11 .
(4) القصة نفسها ، ص13 .
(5) القصة نفسها ، ص14 .

لذلك ، فقد أرغموا على بيع دمائهم بعد أن شربوا محلولاً حوّلهم إلى مخلوقات داجنة ، تخلو من أي إحساس . لم يستطع الراوي البقاء في (قاعة الخنازير) طويلاً ، فسرعان ما شعر بالاختناق ، وطلب إلى الممرضة مرافقتـــه إلى الحدائق ، ليعنـــون المقطع الثالث بـــ (الحدائق) . ولا تختلف حدائقه في (لا معقوليتها) عن الأماكن التي مرَّ بها الراوي والممرضة ، فهي تخلو من الأشـــجار والورود ، يُصدم الراوي والممرضة بما يشاهدان ، ((**نرى الجنود يلهون بقطع أعضاء الطفلين المقتولين ويتلمسون الآثار المتناثرة على الحجارة والأعشاب الجافة**))(1)، فقد سيطر تجار الدم على المكان ، وشكلوه وفقاً لما يريدون ، يقول الراوي : ((**بدت أزهار الحدائق البيضاء حجارة مهشمة . وبعد أن فتشَنا الجنودُ دخلنا حديقة الأنقاض . رأينا داخلها عظاماً وجماجم وثياباً محترقة وخوذات ثقبها الرصاص . نتوغل داخل الوعر المحروق فنرى فيما نرى شواهد عليها كتابات غريبة [. . .] أسأل عن الشواهد فتقول الممرضة : إنها علامات الأطفال الذين خدعـــوا بالقمر . دفنوا هنا وحيدين في هذا العراء الموحش كما يدفن بذارُ الأرض**)) (2) .

إن اختفاء الحدائق ، وتحوّلها إلى مقابر جماعية لأطفال دُمِّرت طفولتهم بوحشية ، هو غيابٌ للخصوبة ، وإعلان لغياب الأمل ، والتفاؤل ، والبراءة ، بوصف الحدائق رمزاً طبيعياً يُكسِبُ الإنسانَ تفاؤلاً ، ويدلُّ على استمرار الحياة باستمرار الخصوبة ، ليكتمل مشهد الإعلان عن الموت القادم عبر:

1 – وصف مكان فقد لونه الأخضر ، واكتسب لون الرصاص ، وأصبح مقبرةً لأطفال المدينة .

2 – تشويه الطفولة بخداع الأطفال ، ثم تقطيع أجسادهم ، لتغيب البراءة عن عالم المدينة ، ويعشش الشر والفساد والقبح .

إن وجود المرأة (الممرضة) إلى جانب الراوي دفعه إلى التنقّل في أماكن عديدة ، فقد وقفت إلى جانبه ، شهدت آلامه ، ورافقته في صحوه وفي حلمه ، إلا أن المرأة لا تظهر بوجهها الإيجابي دائماً ، فهي تحمل صفتين متضادتين ومتصارعتين ، فإذا كانت (فتاة البراري) و (الممرضة) تمثلان الخير عند الراوي المريض والأزرق في القصتين السابقتين ، فإنها تمثّل الشر في قصة (الزوغان) لحيدر حيدر ، فالأم بأفعالها السلبية هي التي دفعت ابنها الراوي إلى الانتقال في الأماكن العديدة ، هروباً منها ، وفي انتقالاته يقدّم مسحاً تتابعياً للأماكن التي يمرُّ بها ، يترك الراوي بيت الطفولة بعد مقتل والده ، وفرح أمه بذلك لأنها أصبحت تفعل ما تشاء بقبح ، يقول الراوي – الابن : ((**منذ انقطع**

---

(1) حيدر : قصة (الطيور الغريبة القادمة مع الفجر) ، من مجموعة (الوعول) ، ص15 .
(2) القصة نفسها ، ص16 .

ذلك الخيـــط السري بيني وبينها ، بعد أن لعنَتْ أبي وزغردت في يوم مقتله ، تركتها . لم أعُدْ أستحقها [. . .] أحسست أنها لم تعد تســـتحقني هي أيضاً . إنني أضربُ منذ الفجر الأول في تيه هذا العالم ، بحثاً عن درب جبل أخضر)) (1) .

ينطلق الراوي للبحث عن المكان – الحلم ، فقد يعوّضه عن حنان أمه ودفئها ، ويشعره بجمال الحياة التي باتت قبيحةً عنده بسبب أمه . يتنقّل الراوي في أماكن عديدة ، ويعرض عليه أحدهم أن يرافقه إلى مكان يرتاح فيه بوجود امرأة ، يقول الراوي : ((**في الطريق تحدث لي عن الأحياء المظلمة والمخيفة التي نعبرها . أزقة قديمة ذات رائحـــة حامضية . هي ذي تتلوى صُعُداً وقد أقفرت إلا من الصمت . هدوء رصاصي يخيم عليها . عاودنـــي حس عدم الأمان وأنا أعبر هذه الطرقات الموحشة))** (2)، يفاجأ الراوي بأن البيت الذي وصل إليه هو بيت طفولته ، بيت أمه الذي فارقته الطهارة والعفة لحظة مقتل أبيه ، ويصف البيت بقوله : ((**على الحواف فوق مقاعد من الحجر الرخامي البارد ، انتشرت نسوة ، بعضهن راح يتأرجح في أحضان رجال بحركات مبتذلة ومصنوعة . وفي الوسط قام عمود موشوري أملس مغطى بمرايا . كان العمود يخترق السقف وأرض القاعة ، وعلى الحيطان امتدت مرايا))** (3) .

ينبئ وصف الراوي للبيت بخلوه من الدفء والحنان ، مقاعده من حجر بارد ، ومرايا في كل مكان ، فهو ليس بيتاً في نظره ، وإنما هو أشبه بقبر بارد ، أما المرايا التي تغطّي الجدران والوسط فإنها تعكس حركات من يسكنه ، وكأنه أراد أن يعكس من خلالها حقيقة أمه وقبحها ، إنه لا يشعر في بيت أمه بأية عاطفة ، فهو مجرد سقف وجدران وأحجار باردة ، وقد فَقَدَ كل شيء بفقده لأمه ولبيته ، يقول : ((**أنا الآن إذن بلا أب ، بلا أم ، أكاد أقول بلا وطن . وفي هذه الحالة الغريبة يمكن للإنسان أن يكون أي شيء))** (4) .

المرأة ، هنا ، منفّرة ، والتنقّل في الأماكن هروبٌ منها ، للبحث عن البديل في البداية ، ثم اليأس والشعور بأن شوارع العالم كلها مقفرة ، مما يوضّح شعوره بالضياع في (اللامكان) ، إنه ضياع وجودي يعاني فيه الإنسان من اغتراب مكانيّ شديدٍ .

وقد يقدّم الراوي مسحاً تتابعياً للأماكن وهو في مكان متحرك ، ومع تحرّك مكانه تتحرك

(1) حيدر : قصة (الزوغان) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص27 .
(2) القصة نفسها ، ص32 .
(3) القصة نفسها ، ص36 .
(4) القصة نفسها ، ص28 .

الأماكن الثابتة أمامه ، فيراها تباعاً ، ويقدّمها متتابعةً ، كما في قصة (الصخور) لحيدر حيدر ، إذ ينطلق الراوي من بيته إلى رحلة صيد ، فيعبر أماكن عديدة ، يقول : ((**تجاوزتُ قاسيون نحو أماكن أخرى**)) [1]، ويقول : ((**السيارة تطوي الطريق ، والرغائب تتيه في النفس كضباب الأودية وهو يتسلّق السفوح نحو القمم ، خلفي الآن تستلقي المدينة التعبة ، خرابة مهجورة كساها الغبار وخيوط العنكبوت ، من خلال زجاج السيارة رحت أستمتع بالأشياء : السهول ، الروابي الصغيرة ، السواقي الجافة ، ثم شريط الصخور الممتد على طول الأفق الغربي وقد بدا كأن صاعقة قصمته فبان كشاهدة قبر لقاسيون المتأبد**)) [2] .

إن وجود الراوي في مكان متحرك يسمح له برؤية الأماكن بشكل متتابع ، فكلما ثبت نظره على مكان تحرك من أمامه ، وكأنه يفرُّ منه . وهكذا ، يتابع الراوي وصف الأماكن التي يمرُّ بها ، مضيفاً إليها تصوراته ، يقول الراوي : ((**بالصيد حلمت ، وأنا أرى الجبال من خلال الزجاج . تصورتها مليئة بالأرانب وطيور الحجل وأنا أتســـلّق وراءها وألهث ، أفاجئها فتذعر ، أطلق عليها فتتهاوى على جبهة السفوح الوعرة ، مكسورة الأجنحة ، تتخبّط فتلطخ الصخور بالدم ، ثم تركن**))[3] .

ربما يعكس تعلّق الراوي بالصيد رغبته الدفينة في القتل ، إن وصفه للمدينة ينمُّ على عدائيته لها ، وبالتالي عدائيته لمجتمع المدينة الذي يرفضه ، إلا أن رفضه لمجتمع المدينة لا يعني قبوله لما يمكن أن نسميه مجتمع الطبيعة . من هنا ، يكون صيدُه قتلاً تعويضياً لسلطة المدينة التي تنشر الأذى والفساد دائماً ، ولم يتمكّن من قتل شيء ، ولم يفارقه الشعور بالأسى والألم والعجز التام .

لا يقدّم الراوي مسحاً تتابعياً للأماكن التي توهم بأنها واقعية في حاضره فقط ، أو الأماكن المتخيلة التي يحلم بها ، إنما يقدّم في بعض القصص مسحاً تتابعياً لأماكن يســـتحضرها من الماضي ، ففي قصة (المسكات الهندية) لوليد إخلاصي ، تكثر الأماكن التي تتجاورُ وتتراصف ، لتشكّل صورةً شاملةً للأماكن التي عرفها الراوي في ماضيه . يقف الراوي أمام الأماكن محاولاً تذكرها ، ويقوم بمسحٍ تتابعي لما يرد في ذاكرته من أماكن ، يقول : ((**بعد لحظات من التأمل المستطلع بدت الصور وكأنها حيّة تَمثُل أمامي وكأنها تقفز بحيوية من أعماق خمسين سنة مضت كالومض . صور**

---

(1) قصة (الصخور) ، من مجموعة (الومض) ، ص139 .
(2) القصة نفسها ، ص139 – 140 .
(3) القصة نفسها ، ص140 .

ملونة وأخرى باهتة تحاول ترميم أنقاض متناثرة هنا وجزء من واجهة الغرف الأرضية هناك كانت تطل على الحوش الواسعة ، فظهرت لمن يفهم لغة التحسر وكأنها تنظر واجمة إلى حركة الشارع الجديد الذي شقته البلدية كما قيل في السنوات الأخيرة ، ليصبح الخط مستقيماً من ساحة (الكتاب) وحتى مبنى السجن القديم الذي تحوّل إلى مقبرة الآليات . كان كل شيء يتضح لي بالرغم من الخراب)) [1]. إن المكان هو الشيء الوحيد الذي عاد الراوي من أجله ، وكأنه يشاركه أحاسيسه ، يمرُّ أمام الأماكن التي شهدت طفولته ومراهقته ، فيقفُ أمام كل واحد منها ليصفه ، يقول في وصفه للمدرسة التي قضى فيها المرحلة الابتدائية ((**غرفة المدير تتصدر البناء ، ونوافذها الطويلة يقف كل ثلاثة منها كالحرس المتيقظ على طرفي الباب الذي يتسع لمرور السلم الخشبي الهائل وهو يدخل بشكل دوري لتنظيف القنديل النحاسي))** [2] .

واضح أن الراوي يذكر في وصفه للأماكن تغيّرَ هيئاها ، وهذه الأماكن تركت آثاراً عميقةً في نفسه .لذلك ، نجده يحفظ تفصيلاها بدقة ، مقارناً بين هيئتها في الماضي وهيئتها في الحاضر ، يقول : ((**وها هي مدرسة (الحمدانية) تصبح أنقاضاً . أشلاء أحجار مكومة لا بدَّ أنها تدلُّ على الدرج الذي كان يؤدي إلى الأعلى حيث صفوف الرابع والخامس وغرفة الكشافة وقاعة الموسيقا والرسم . بقايا عمود ومقرنصة متكسرة كانت آنذاك تتوج قوس الليوان الذي شهد حفلات كثيرة وكأنها خشبة مسرح واكبت أحداث المدرسة والبلد وأعيادها الدينية والسياسية))** [3].

يوحي وصف الراوي للمكان بتعاطفه معه ، وحزنه على ما أصابه من خراب ، ويحاول الراوي أن يقبض على الأماكن التي يمرُّ بها ، أو تمرُّ بها الشخصية القصصية ، ففي قصة (الزخرفة الضائعة) لوليد إخلاصي ، يرصد الراوي العليم الأماكن التي يمرُّ بها حمدان السعدي منذ لحظة عودته من منفاه ، يقول الراوي : ((**عاد إلى بلدته الحبيبة بعد غياب طالت لوعته ولم يكن له فيه خيار ، فأدهشه أن شجرات الزيتون وقد تركها مثمرة فإذا هي يابسة ، لكنها لم تجتث من جذورها ، فبقيت الجذوع تتفرع عنها أذرع قصيرة كالأصابع المبتورة ، وكانت الأشجار السبع تلك هي آخر ما رأى في البلدة ، وهو يلقي نظرة الوداع قبل أن تمضي به السيارة المسلحة نحو**

---

(1) إخلاصي ، وليد : قصة (المسكات الهندية) ، من مجموعة (الحياة والغربة وما إليها) ، الرواية (6) ، دار عطية ، لبنان و سورية ، ط 1 ، (د.ت) ، ص349 .
(2) القصة نفسها ، ص350 .
(3) القصة نفسها ، ص351 .

الحدود . لقد اختفى ذلك الظل المبرقش الذي كانت الأوراق الصغيرة تحركه على الأرض بتداخل أشعة الشمس معها ، وتحول المثلث الترابي وهو يفصل العمران عن الغربة ، إلى جزيرة من جفاف تعكس أرضها حرارة الصيف اللاهبة . وانتصبت لوحة مستطيلة من الصفيح الأسود ترحب بالقادمين ، وقد حملها واحد من هياكل الأشجار التي تحولت إلى ما يشبه التماثيل المزيفة بعد أن دهن الخشب بطلاء ذهبي لم يقاوم مرض السواد المتسرطن)) [1] ، ويتابع الراوي العليم وصفه للأماكن التي يمرُّ بها حمدان السعدي ، لا يفوته وصف شيء حتى التفصيلات المكانية الصغيرة ، يذكر الظل الذي تشكله الأوراق الصغيرة ، بتداخل أشعة الشمس معها ، يحتفظ بأماكن الماضي كلها في أعماقه ، وتحضر في ذكرياته ، ويتتبّع الراوي حمدان السعدي في الأماكن كلها ، لتتحوّل القصة إلى مسح تتابعي للأماكن التي يتحرك فيها حمدان السعدي ، لتظهر شخصية حمدان السعدي من خلال علاقتها بالأماكن التي غادرها منذ عشر سنوات ، يقول الراوي العليم : ((**منذ اللحظات الأولى ، أدرك (حمدان السعدي) أن كل شيء ما زال كما هو سوى تلك الخضرة التي اختفت [. . .] وتابع نحو الدار التي كانت تتوسط حارة البنفسج فوجدها غريبة فيها ، لقد هدمت جميع الدور المماثلة التي كانت طوابقها المنخفضة بتواضع تطلُّ على حدائق متقاربة ، [. . .] وأدرك حمدان أن أشياء كثيرة قد تغيّرت [. . .] بعد أقل من ساعة مضت على عودته من الغربة ، أحسَّ حمدان السعدي بالخطر ، وقد كاد أن يضلَّ الطريق إلى الدار ، فكأنما جغرافية حارة البنفسج تخونه فتضيّعه ثم تترفق به . وجعل قلبه يخفق بخوف غريب وهو يعبر المسافة عبر الحديقة إلى الباب ، فالأشواك والأعشاب اليابسة التي تغطي كل شبر))** [2] .

المكان هو الحافز الذي دفع حمدان السعدي إلى العودة ، وقد حمله في ذاكرته طوال السنوات التي غاب فيها عن وطنه ، وبعد عودته ، يتمسّك بأماكنه القديمة ، ويدافع عنها ، يُساق إلى التحقيق ، وفي أثناء التحقيق معه ينقل الراوي العليم ما قاله : ((**قال حمدان أنه يريد أن يؤلف كتاباً عن جماليات المبنى الذي كان مقرّاً لمجلس البلدة ، وأن يصف زخارفه النادرة ، كما أنه يتوقّع أن يُسمح له بتصوير البناء من الداخل والخارج لتظل الصور وثيقة للأجيال القادمة تتذكر بها أجمل ما في البلدة القديمة))** [3] .

---

(1) إخلاصي : قصة (الزخرفة الضائعة) ، من مجموعة (ما حدث لعنترة) ، ص283 .
(2) القصة نفسها ، ص283 –284 .
(3) القصة نفسها ، ص290 .

يخفق حمدان السعدي في تحقيق ما يصبو إليه في بلدته ، فقد منعته السلطة السياسية من تحقيق ذلك ، ويحلم بتحقيق ذلك في منفاه ، فالمنفى هو مصير حمدان السعدي للمرة الثانية ، والحفاظ على المكـــان (البلدة – الوطن) هو ســـبب نفيه في المرتين ، فالمكان هو محور القصة ومحرّك الأحداث فيها .

وهكذا ، لم يقدّم المسح التتابعي الأماكن على هيئتها الخارجية فقط ، إنما قدّم تأثيرها في الشخصية القصصية ، وارتباطها بها ، فالمكان ليس جماداً ، ليس مجرد مأوى ، بل له روح تشعر ، وهو ينبض بالحياة . من هنا ، نفهم تعلّق الشخصية القصصية به ، وتضحيتها من أجله ، فهو لا يمثّل عندها الماضي العريق ، أو الحضارة الراقية فقط ، إنما يمثل الحلم ، فغايتها الحفاظ عليه ، والعيش فيه هو أقصى أمانيها .

3 – نظرة عين الطائر :

وتسمى الرؤية العمودية ، ويتضح من التسمية أن الموقع المكاني الذي يتخذه الراوي الواصف ، هو موقع مرتفع ، يشرف منه على الأماكن كلها ، يرى الأشياء التي يصفها ، ويعلّل (بوريس أوسبنسكي) لجوء الراوي الواصف إلى هذه التقنية بحاجته إلى وصف يحيط بتفصيلات المشهد الموصـــوف كلها ، وتســـاعد هذه التقنية في إعطـــاء ((**نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة**))[1] .

إذاً يفترض هذا الوصف وجود الواصف أمام آفاق واسعة ، يلتقط المرئيات ، ويقدّمها في صور وصفية ، وقد يكون الراوي مشاركاً في الأحداث ، أو راوياً عليماً ، أو راوياً شاهداً ، ينقل ما يرى فقط ويصفه بحيادية ، ففي قصة (النهر ســـلطان) لعبد الســـلام العجيلي يسرد الراوي العليم قصة مبروك مع نهر الفرات ؛ إذ غرق ابنه في أثناء فيضان النهر ، عند عودتهما من حقلهما بعد يوم عمل طويل وشاق ، فحقد مبروك على النهر الذي بات عدوه ، منذ غدر به وسرق ابنه الوحيد ، فعاش على أمل أن يأتي يوم يُكبح فيه جماح النهر . ولهذا ، فقد شعر بالسعادة عندما أتى فريق من المهندسين لبناء سد على نهر الفرات يرغمه على البقاء في مجراه ، ويمنعه من الفيضان .

يعمل مـــبروك على الرغم من كبر سنه حارساً لفرقة الهندسة ، وقد اتخذ لنفسه تلاً مرتفعاً يطلُّ منه على المكان ، ليقوم بعمله بأفضل ما يمكنه القيام به .

(1) أوسبنسكي ، بوريس : شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) ، ص75 .

يرصد الراوي العليم موقعه المكاني ، وينقل رؤيته البصرية للمكان ، يقول : ((**كان يبيت لياليه في خيمة تقع على تلة يرى منها ، حين يكون القمر بدراً أو قريباً من البدر ، كل الفضاء المحيط بالمسكنين وبالخيام الأخرى كما يرى منها ، إذا مدَّ بصره كل السهل المنبسط جنوباً نحو الأفق والوادي العريض الذي يسيل فيه نهر الفرات متعرجاً كشريط فني في سواد الأرض حوله في الشمال**)) (1) .

إن المكان المرتفع يمنح الراوي الواصف رؤية شمولية ، يرى الأماكن على اتساعها بوضوحٍ ، وقد حقّقت تقنية (نظرة عين الطائر) للراوي الإحاطة المطلوبة بالمكان الموصوف ، فالمكان العدائي عند مبروك فضلاً عن كبر حجمه ، وجبروته ، ارتبط في الموروث الشـــعبي – في أماكن جريانه – بصورة السلطان ، في هيمنته وتحكّمه بأماكن الناس وبمصائرهم .

ومن هنا . فإن إلغاء هيمنة النهر هي أقصى ما يتمناه المتضررون من فيضانه وطغيانه (2) ، يقول الراوي العـــليم : ((**ولكن خير الخير في نظر مبروك الشـــيخ كان أن يجد الفرات من يلجمه ويكبح طغيانه**)) (3). وفي نهاية القصة ، تتحقّق أمنية مبروك ، وينتصر على النهر ، فيسعد قبل موته بتحطم أسطورة النهر ، وانتهاء سطوته على الأماكن والبشر ، يقول الراوي العليم : ((**لم يعد الفرات سلطاناً مطلقاً بل أصبح خادماً مطيعاً ، عبداً للإنسان الذي يقيمه أو يقعده ، يحبسه أو يطلقه بضغطة زر**)) (4).

تأتي هزيمة النهر على مستوى القصة تتويجاً لإخلاص مبروك في عمله حارساً لفرقة الهندسة المكلفة بإقامة السدّ على الفرات ، فقد اتخذ مكاناً مرتفعاً ليحيط بالمكان كله ، ويحصره أمام ناظريه ، كأنه بمراقبته له يمنعه من الإفلات من المصير الذي ينتظره على أيدي المهندسين والعمال ، فالنهر الذي كان سلطاناً في بداية القصة ، ينتهي إلى مهزومٍ ، ومسيطَرٍ عليه في نهايتها .

يختار العجيلي نظرة عين الطائر لكونها التقنية الأفضل لوصف نهر الفرات في بعض قصصه ، لأنه يحتل مساحةً كبيرة ، وبفيضانه تزداد مساحته ، فيحتاج في وصفه إلى تقنية تحيط باتساعه . وفي قصة (الجدب والطوفان) تشكّل طائرة (الهيلوكبتر) المكان المرتفع الذي يرى الطيار منه المكان ، فيصفه

---

(1) العجيلي : قصة (النهر سلطان) ، من مجموعة (الخائن) ، ص29 .
(2) ينظر : خشفة ، محمد نديم : جدلية الإبداع الأدبي (دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 1990 ، ص 66 .
(3) قصة (النهر سلطان) ، ص32 .
(4) القصة نفسها ، ص43 .

معتمداً تقنية نظرة عين الطائر ، ففي أثناء فيضان النهر ترسل (الدولة) طياراً ومساعده لإنقاذ الناس الذين عزلهم الفيضان الطاغي في جزر معزولة ، يقول الراوي العليم :((**بدت لأعين الطيار ومساعده مياه النهر ، والهيلوكبتر تنخفض ، لا فضيّة لامعة كما كانت على البعد ، بل داكنة قريبة من الحمرة ، تتلاطم أمواجها في سيرها السريع فتخدّد سطح النهر بآلاف آلاف الخطوط المتداخلة فيما بينها ، أما الشاطئان فكانا خطين متعرجين يرسمان رؤوساً وخلجاناً وتتشعب منهما بطائح وبحيرات تبرز منها ذرى الأشجار وسطوح المنازل الغارقة في الماء حتى فتحات نوافذها**))[1].

يصف الراوي المكان – النهر وما يحيط به من مكان متحرك (الهيلوكبتر) ، والمكان الموصوف هو مكان متحرك أيضاً ، إن عيني الطيار ، هنا ، تشبهان عين (الكاميرا) المتحركة ، يتحرك ليرصد التفصيلات المكانية كلها ، ينتقل من مشهد إلى آخر ، ويقدّم تفصيلات المكان المتحرك الموصوف تقديما يبدو كأنه متلازم ، يقول الراوي العليم : ((**فتناهض الملازم من مقعد القيادة وتطلع إلى حيث أشار المساعد . كان هناك كوخ مستطيل محاط بالماء ، جدرانه من اللبن وسطحه محدّب مســـتور بأعواد وتراب . على قمة هذا السطح كانت تقف عنـــزة ، كذبابة سوداء في طبق المياه اللامتناهي . خفف الملازم بدري من سرعة مطيته وحوّم حول الكوخ المعزول ، فأخذت العنـــزة – الذبابة تتحرك في مكانها**)) [2] .

وهكذا ، تتحقّق نظرة عين الطائر بأصدق ما يمكن أن تكون عليه ، فالطائرة مرتفعة ، والطيار يرى الأشياء والأماكن صغيرة ، فالعنـــزة تبدو بحجم ذبابة . من هنا ، يرسم الراوي صوراً وصفية متعددة في أثناء ارتفاع الطائرة وانخفاضها ، واقترابها من الماء ، وقد اتبع القاص ((**تقطيع المشهد إلى حقول بصرية صغرى**)) [3] ، حسب ما تقتضيه تقنية نظرة عين الطائر فتوضّحت تفصيلات المكان المتحرك الذي ازدادت مساحته بازدياد سرعة الفيضان ، وازدادت معاناة الناس المحاصَرين ؛ ويوضّح المقطع الوصفي الآتي مأساة بعض المتضررين من الفيضان ، يقول الراوي العليم : ((**كانت حافة النهر قريبة والماء ينحت من الشاطئ ، يأكل منه شيئاً فشيئاً . كما كان واضحاً أن الكوخين والشجرات لم تسلم من الغرق إلا لأنها في مرتفع من أرض الجزيرة ، وأن هذا لن يستمرَّ إذا استمر الفيضان في ازدياد وصاح المساعد جميل بالرجل : – تعال يا عم . أرسلتنا الدولة لإنقاذك**

(1) العجيلي ، عبد الســـلام : قصة (الجدب والطـوفان) ، من مجموعة (حكاية مجانين) ، دار الشرق ، بيروت ، ط 2 ، 1983 ، ص31 .
(2) القصة نفسها ، ص32 .
(3) أوسبنسكي ، بوريس : شعرية التأليف (بنية النص وأنماط الشكل التأليفي) ، ص75 .

[. . .] فهز الرجل رأسه إشارة الرفض وقال : – طوّل الله عمر الدولة . نعجاتي ، لا أرحل بدونها *،[. . .] – يدبرها الله . هي بهائم ، ولكنها نعجاتي وأنا أحبها. رحْ ... الله معك))[1] .

مما تقدم ذكره ، تتوضّح العلاقة الإنسانية التي تربط الرجل بنعجاته ، فهو يرفض النجاة بحياته من دونهن ، إذ لا مكان لهن في طائرة الإنقاذ . وهكذا ، يضيء الراوي جـــانباً مهماً من إنسانية الإنسان الذي يسكن ضفاف الفرات ، فالقضية عنده هي أن ينقذ مع نعجاته أو لا ينقذ . وهنا ، تغيب الأســـباب الاقتصادية النفعية ، وتطفو الأسباب الإنسانية في الرغبة في حماية نعجـــاته وإنقاذهن ، فهو لا يتعامل معهن كونهن مصدر رزق ، إنما يريد إنقاذهن لأنهن شريكاته في المأساة فقط ، فقد طغى النهر عليهم ، وفيضُ إحساسه بحمايتهن ليس عدوى من فيضان النهر ؛ إذ إن فيضان النهر عدائي يحمل الأذى والخراب للمكان ببشره ، وحيواناته ، وحجره ، ويناقضه فيضان الإنسان محبةً ومشاعر نبيلة تسمو به إلى ذروة الإنسانية .

تنسجم تقنية وصف نظرة عين الطائر مع اختيار القاص الأماكن الثابتة المرتفعة ، أو المتحركة التي ترتفع وتحمل الواصف معها . ويطالعنا العجيلي في قصة (التحذير) بمكان متحرك ، يرتفع ويحمل الواصف معه ، وهو عربة التلفريك ، وفي القصة يلتقي الراوي في أثناء قيامه برحلة سياحية برجل وزوجته ، ويصعد الثلاثة إلى العربة ، ويصف الراوي مشاهداته البصرية وإحساسه من موقع العربة المرتفع ، لكن قبل أن تتحرك ، يقول : ((**ولما دخلنا العربة ابتدر السيد بدرو مقعداً فيها ألقى عليه هيكله الضخم ، ووقفتُ أنا على درجة معدنية في العربة جانب زوجته الحسناء نتطلع معاً إلى لوحات الطبيعة الخلابة التي كانت تنبسط أمامنا من كل جانب . كان ناظري يمتد إلى السفوح التي كست الثلوج أعاليها بياضاً ناصعاً ، وكست الغابات ما دونها دكنة قاتمة ، وإلى القرى المنتشرة بين حنايا الجبال والغدران الملتوية في بطون الوديان . أما خاطري فكان مشغولاً بينبوع الجمال الفائر الذي كان إلى جواري ، فيليسيا الساحرة))** [2] .

إن وصفه للمكان بصري حســـي ، أما مشاعره فهي متوجهة نحو المرأة الجميلة التي تقف بجواره ، وقد لحظ الزوج إعجاب الراوي بزوجته ، فطلب إليه أن يغيّر مكانه وأن يغير نياته ، فشعر الراوي بالخوف ، وغير مكانه ، يقول الراوي : ((**ولأول مرة تملكتني وأنا ابن السهول ، وأنا**

---

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب من دونهن .
(1) العجيلي : قصة (الجدب والطوفان) ، من مجموعة (حكاية مجانين) ، ص34 – 35 .
(2) من مجموعة (الخائن) ، ص83 .

أتطلع في الخيط المتلاشي في الفضاء الفارغ ، تملكتني الرهبة من دنيا الجبال الشاهقة والارتفاع والوديـــان العميقة الأغوار ، وخيّل إليَّ أن الأرجنتيني ، على بلادتـــه ، كان يتكلم بصوت الغيب)) (1) . ويكتشف الراوي عندما تتوقف عربة التلفريك أن المكان الذي وقف فيه أول مرة ، كان خطراً ، ولو تحركت العربة من دون أن يغير مكـــانه ، لسقطت ، فالدرجة المعدنيـــة التي وقف عليها لا تحمل وزنه ، وإن رؤيته الأماكن وهو في موقـــع مرتفع أخافته ، وجعلته يعيد تفكـــيره في أمر إعجابه بزوجة الرجل ، فيقرر عندمـــا يراها ثانية في الفندق أن يتجاهلهـــا ، وأن لا يلتقي بها أبداً.

وعليه ، فإن نظرة عين الطائر تمكّن الراوي من التقاط المشاهد للأماكن الثابتة والمتحركة ، وتتيح له رصد التفصيلات الدقيقة ، وتســـعفه في تقديم رؤيته الفنية بدينامية تمنح سرده عمقاً في الدلالة ، وتميزاً في الأسلوب .

4- الوصف السردي :

يمزج الراوي الوصف بالســـرد ليظهر ما يُسمى بـــ ((**الوصف الســـردي**)) (2). ويفهم من
التسمية أن الوصف يتضّمن حركةً ، أو حدثاً ، أي لا يتوقّف زمن القصة في الوصف هنا ، إنما يستمر الزمان في تحركه ليسهم في نمو الأحداث ، إلى درجة يصعب فيها عزل السرد عن الوصف . ويقدّم الوصف السردي حركة الشخصيات في المكان الموصوف ، ففي قصة (غسق الآلهة) لحيدر حيدر يتناوب الراوي العليمُ مع إحدى الشخصيات المشارِكَة في الأحداث وصفَ المكان من خلال الحركة فيه ((**انثنينا إلى شِعب ضيّق تحفُّ به شجيرات من السنديان والبلاّن والغار : ها هنا الكهف في السفح المجاور . وبدأنا نتسلّق صخوراً ملساء ناتئة ، ثم انحدرنا بين الدغل الكثيف ، نتلمس بصعوبة تحت مساء مُنار بلمعان النجوم . تحت هذا الغسق الساحر ، على حافة الحلم واليقظة ، بدا الرجل والمرأة حيوانين شاردين بين هذه الأحراج والصخور**)) (3) .

يظهر المكان من خلال ذكر الأفعال التي تقوم بها الشخصيتان القصصيتان ، فتكشفه ، وتلتصقُ به التصاقاً تاماً ، فأفعال الانثناء ، والتسلّق ، والانحدار دلّت على المكان المشار إليه صراحةً . وليست

---

(1) العجيلي : قصة (التحذير) ، من مجموعة (الخائن) ، ص86 .
(2) ورد هذا المصطلح في مقـالة بعنـوان الزمن وآلية السـرد في رواية الظل والصدى ، زراقط ،

عبد المجيد : مجلة (الموقف الأدبي) ، دمشق ، العدد (353) ، أيلول ، 2000 ، ص52 .
(3) من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص74 .

الصورة الوصفية التي يقدّمها الوصف السردي مجرد صورة حية تُظهر للقارئ هيئة الموصوفات ، ويشـــارك فيها كلٌّ من الراوي العليم برؤيته البصرية ، وإحدى الشخصيات بالتحرك ضمن المكان ، ووصفه ، إنّما توضّح الحالة الشعورية للمشاركين في الوصف ، ((**وتراءت وهي تعبر المدخل اللولبي بثقة من يعبر رواق قصر في عزّ الظهيرة – أليس هذا أفضل من بيتك التابوتي ؟ . قالت ذلك وهما يهبطـــان درجاً ، ليواجها قاعة شـــبه دائرية ، عالية السقف وفسيحة ، كانت الأرض مرصوصة بطبقة من الكدّان الأصفر الصلب ، تحت ظلال الضوء الخافت داهمني * توجّس بأن الكهف الغريب مسكون بملايين الجن التي ستخرج بين النبض والتنفّس ، لتملأ القاعة بالصخب واحتفالات الجنون والموت . بدت الحيطـــان بعيدة ، وتراءى سقفاً هرمياً وصاعداً جداً إلى الأعلى . اتجهت كـــالي نحو جدار القاعة المواجهة بثقة من تعرفه جيداً . هناك على صخرة من الغرانيت شبيهة بدكَة هوت من السقف ، وضعت الأمتعة والحقائب**)) [1] .

يبدو أن زمان القصة لا يتقلّص في الوصف السردي ، إنما يؤدي دور المنظّم الذي يوجّه الأحداث باتجاه النمو والتطور . فالموصوفات في مقطع الوصف السردي تأخذ بعداً إنسانياً يعبّر عن الانفعالات العاطفية ، ففي حين يزداد خوف الراوي في المكان الموصوف توحي مكونات المقطع الوصفي بغرابة المكان ، واحتفالات الجنون والموت .

وهكذا ، يمهّد الوصف السردي للأحداث القادمة ، كأنه يحمل إشارات مكثفة لما ستقدّمه الأحداث المقبلة ؛ إذ تطلب كالي إلى الرجل إحضار بعض القش والعشب ، لتحضّر فراشاً لنومهما ، يخرج الرجل ويسحر بعالم الطبيعة ، ويتخيل جنيات جميلات ، يقول الراوي العليم : ((**نسي العمل الذي أرسل من أجله ، وراح يتأمل أسراب الجنيات ، الذهبيات الشعر وهن يهبطن من قمم الجبال نحو الوادي العميق ليستحمِمْن في الغدران المشعّة بضوء القمر**)) [2] .

ثم تكون العودة إلى الكهف لمواجهـــة (احتفـــالات الجنون والموت) ، يقول الراوي العليم : ((**ولكن لماذا ليس هناك في الظلمة سوى هذه الغوريلا كثيفة الشعر ، الكريهة ، الجاهزة للافتراس ؟ ومن أين جاءت ؟ أتكون قرينة كالي التي توارت [. . .] كالي . كالي ... إذ تقدّم الصدى مع خطوات الوحش ، وأنيابه المسنونة وبراثنه ، سقط العشب والقش على حافة النار**

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب دهمني .
(1) حيدر : قصة (غسق الآلهة) ، من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص75 .

(2) القصة نفسها ، ص83 .

وتصلبت المدية بين الأصابع . الجسد المأخوذ الذي تقدّم اصطدام رأسه بنتوءات السقف الحجري فانفجر الدم من أعلى الصدغ)) [1] .

يشكّل مقطع الوصف السردي توازياً وتناغماً مع الأحداث التي جاءت بعده ، إذ تتطور أحداث القصة باتجاه السحر بالطبيعة ثم الخوف ، فالمدخل اللولبي والدرج المتجه نحو الأسفل يوحيان بالخوف من المكان ، والمكان كهف في غـــابة ، لا يدري الرجل ما يخفي ، وأرضه مرصوفة بكدّان لونه أصفر ، والكدّان هو الفرع المقطوع ، وكأن في قطع الكـــدان ورميه تمهيداً لسقوط الرجل على الأرض . من هنا ، نستطيع القول : إنه استخدم الوصف السردي لـــيُظهر الحالة الانفعالية التي ستعيشها الشخصية القصصية فيما بعد .

في الوصف الســـردي يمتزج السرد بالوصف ، ويصعب فصـــل أحدهمـــا عن الآخر . وبهذا ، لا يمكن أن نفهم الوصف بمعزل عن السرد ، أو أن نفهم السرد بمعزل عن الوصف ، يقول الراوي في قصة (الصخور) لحيدر حيدر : ((**أنحدر . شبح صغير كالدودة . يتحرك في ليل موحش بحثاً عن ضوء . فوق مروج النمص القائمة المصقولة كسطح من جليد رحتُ أتزحلق ، زاحفاً كحيوان نحو الوديان عبر الظلام الشاسع . تسامق الظلام ، صار غولاً غيّبني في جوفه . كنت ما أزال أدبُّ متئداً كحلزون فوق العشب الحريري خوف السقوط في الهاوية السحيقة))** [2] .

يتضح لنا أن التشبيه يشكّل قوام الوصف السردي ، هنا ، ويختصر الراوي من خلال التشبيه وصفاً طويلاً ، فهو يصف معاناته وهو في رحلة صيد ، وقد حلَّ الظلام ، وتساقطت الأمطار ، ولأن الراوي يحاول الخلاص والنجاة فقد انتقى بعناية المشبه به ، ليُظهر المصاعب التي واجهته ، والتحدي الذي حمله ، والانتصار الذي حقّقه بخلاصه ونجاته ، إذ يشبه نفسَه بالدودة ذات الحركة البطيئة ، فوق مروج تشبه سطحاً من جليد.الدودة تتزحلق على هذه المروج ، ولا قدرة لها على أي فعل سوى التزحلق الإجباري ، لكنه في رحلة تزحلقه يتحول من دودة إلى حيوان زاحف ، فالتزحلق يتحول إلى زحف نحو وديان عميقة ، إذاً ، المعاناة تكبر مع كل حركة يُرغَم الراوي على القيام بها ، أما الظلام فقد تسامق ، نما ، وكبر، وصار غولاً مخيفاً يبتلع الراوي . لذلك ، فهو يتحول إلى حلزون ، وتتحول حركته من زحف إلى دبيب ، فالمكان (العشب الحريري) يفرض عليه هذا الدبيب مخافة السقوط في الهاوية . فتحولات الراوي في التحرك فرضها عليه المكان الذي يتقاذفه ، وطبيعة كل جزء منه

(1) حيدر : قصة (غسق الآلهة) ، من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص85 .
(2) من مجموعة (الومض) ، ص151 .

تفرض عليه نوع الحركة ، ونوع التحوّل ، لتنتهي معركة الراوي في الحفاظ على وجوده بانتصاره على المكان على الرغم من قسوته ، يقول الراوي : ((**حشوت بندقيتي وصحتُ بوحشية إنسان يرفضُ الموت ، خذي ... ورحت أطلق : خذي أيضاً أيتها الوحوش الملعونة . [...] الأودية والنفس ردّدت الصدى . تسللت الراحة مع الدوي والصدى فشعرت بغبطة انعتاق**)) [1] . يُسعد الراوي بانعتاقه من قسوة المكان ، كأنه كان عبداً أمامه ، فهل المشبه به الوارد في مقطع الوصف السردي (كدودة ، كسطح من الجليد ، كحيوان ، كحلزون) عبيد أمام السلطة ، السيدة الطبيعة ، تعتقها وتحررها متى شاءت ، فيتوقف إلى حين التواشج القائم بين السيول والظلام ، والراوي في رحلة صيده الليلية هو أشبه بهؤلاء كلهم ، عبد أمام الطبيعة ، ومسحور بها في آن واحد .

يشكّل التحرك في المكان حدثاً رئيساً في بعض القصص ، وتعد قصة (الحاج) للقاص عبد السلام العجيلي ، أنموذجاً جيداً لهذه القصص ، ويتتبّع الراوي العليم فيها حركة شخصياته في الأماكن ؛ إذ يقوم الدكتور أكرم وصديقه برحلة إلى مدينة البتراء ، وبعد وصولهما إلى المدينة ، يعود الدكتور أكرم بذاكرته اثنين وثلاثين عاماً ، ويسرد لصديقه كيفية قدومه مع مجموعة من الطلاب الجامعيين في رحلة إلى البتراء ، وكيف أضاع حبيبته ليلى . يرصد الراوي العليم تحرك شخصياته في المكان ، إذ ينقل ما يظهر في شريط ذاكرة الدكتور أكرم ، يقول : ((**قنع بأن يتقدما معاً بقية القافلة ، مسرعين بخطواتهما ومتقاربين . وحين انتهى مدخل الوادي المفروش بالرمل إلى الأرض الصخرية الكثيرة النتوءات ، قنع بأن يكون إلى جانبها يمدُّ إليها كفه ليمسك بمرفقها إذا خاف عليها العثار أو الانزلاق ، وبأن يقف بينها وبين شفير الوادي حين أخذ الدرب الذي تسلكه القافلة يخترق الجبل ممعناً في الارتفاع . أخذ ذلك الدرب بالتصاعد شيئاً وراء شيء ، وأخذ يضيق . لم يعد تسلّق درجاته المنحوتة في الصخور الصلدة أمراً يسيراً ، بل أصبح يستدعي الحذر في كل نقلة . وبلغا ، الدكتور أكرم وليلى ، قبل رفاقهما ، منعطفاً أمامه فسحة أرض قليلة الاتساع فتوقفت الفتاة وقالت وهي تتطلع في الكتاب الذي في يدها : – هنا ممر قصير يقودنا إلى قاعة الأسد الجنائزية . نستطيع أن نلقي نظرة على القاعة ريثما يلحقنا الرفاق**)) [2] .

---

(1) حيدر : قصة (الصخور) من مجموعة (الومض) ، ص153 .
(2) من مجموعة (مجهولة على الطريق) ، ص 123 .

يبدو أن رسم اللوحة المكانية ، وتعيين الموصوفات فيها ، وتوزيعها على مساحاتها ، تلازم مع سرد غني للأحداث التي تتصاعد لتصل إلى الحدث المؤلم في القصة ، وهو ضياع ليلى في أثناء تحركهــا في المكان . يراقب الدكتور أكرم تحركهــا في المكان آخر مرة : ((**قالت ليلى مجيبة مخاطبها : – في الوادي قاعة جنائزية أحبُّ ألا تفوتني مشاهدتها [. . .] نطقت بالجملة الأخيرة وهي تستدير لتنحدر في المفترق ، متجهة إلى الوادي . لم تنتظر موافقته لتقفز في خفة من صخرة إلى صخرة ، في درب نازل غير مدرّج ، لا بدَّ أن السيول قد نحتته في الحجارة الصماء على مدى عشرات آلاف السنين أو ملايينها . وعندما بلغت هي ، ليلى ، قاع المنحدر حيث ينحرف الوادي متجهاً إلى الشمال ، وقفت والتفت إليه وهي تضع قدميها على حجر ضخم ، ثم لوّحت له بيدها مرتين أو ثلاثاً**)) [1] .

إن ضياع ليلى هو الحدث الذي غيّر برنامج الطلاب في رحلتهم ، فقد انتشروا يبحثون عنهــا في كل مكان ، لتنتهي الرحلة نهاية حزينة ، وليشكّل هذا الحدث حدًّا فاصلاً في حياة أكرم . قبل ضياع ليلى كان يشعر بالسعادة ، وبعد ضياعها بات حزيناً ، وبعد اثنين وثلاثين عاماً ، يعود أكرم إلى المكان ليسترجع فيه ذكرياته وكأنهــا حدثت في الأمس القريب ، يقول الراوي العليم : ((**في ذلك الوادي أحسَّ أكرم أن الرمل الذي تغوص فيه قدمــاه ليس غريباً عنهما . كأنه سلك هذه الطريق أمس وليس منذ اثنين وثلاثين عاماً . وحين خلص من الرمل تحوّل الطريق اللاحب إلى درب من الحجارة الصلدة راح يضيق ، كما تذكّره ، ويرتفع كلما تقدّم في سيره فيه . مع تصاعد الدرب أخذ أكرم يسرع في سيره كأنه يركض لموعد يخشى أن يفوته موعده ، كما كانت تحدثه نفسه ، هو المفترق الذي ينحدر منه درب غير مدرّج . إنما هو أخدود حفرته السيول بين وادي الدير ووادي الخراريب هناك حيث رأى ليلى تلوّح له بيدها مودّعة إياه وداعها الأبدي ، إنه يريد أن يقف عند نقطة المفترق ليتوجه بأنظاره إلى قاع الوادي ، ثم يغمض عينيه ليراها ببصيرته لا ببصره**)) [2] .

ينظر أكرم إلى المكان بمنظار قهره وألمه ، فهو المكان الذي فقد فيه الحبيبة ، ويقصده ليستحضر فيه صورها ، وكأن المكان احتفظ بتلك الصورة ، أو كأنه يكرر صدى صوتها ، فكما تحتضن ذاكرتُه المشهدَ ، يحتضنه المكان أيضاً ، ربّما يتحول هذا المكان بنظر أكرم إلى ذاكرة أفرغت من الأشياء

---

(1) العجيلي : قصة (الحاج) من مجموعة (مجهولة على الطريق) ، ص131 .
(2) القصة نفسها ، ص146 .

كلها ، واحتفظت بالمشهد الأخير الذي ضمَّ أكرم و ليلى ، في وداعهما الأخير . من هنا ، نفهم عنوان القصة (الحاج) ، إذ يتوقف أكرم ، أو (الحاج) عند هذا المكان الذي أصبح محجاً عنده ، يحج إليه بوصفه المكان الذي شهد ضياع حبيبته ، أو المكان الذي احتوى ضياعها ، فهي لا تنفصل في ذاكرته عن المكان ، لأنها أصبحت جزءاً منه .

وهكذا نجد أن الاختصار في ذكر الصفات ميزة رئيسة في الوصف السردي ، فالراوي يختصر في صفة واحدة سرداً طويلاً ، ويكثف أحداثاً كثيرةً ، توحي بدلالات عميقـــة تنم على دور الوصف الســـردي في الكشف عن مشـــاعر الشخصيات القصصية في أماكنها حزناً وفرحاً .

5- الوصف بالحوار :

يتم وصف المكان من خلال حوارات الشخصيات القصصية فيما بينها ، ويمثّل الوصف بالحوار تعـــددية الأصوات ، ففي قصة (النفق) للقاص عبد السلام العجيلي ، يزور أبو ضايع صديقه الراوي ، ويســـرد له قصةَ عمله مع إحدى البعثات الأجنبية ، في التنقيب عن الآثار في البادية السورية ؛ إذ يقوم فريق البعثة بالبحث عن نفق يربط بين مدينتي حلبيا وزلبيا اللتين تقعان على ضفتي نهر الفرات ، يســـرد الراوي العليم حواراً يدور بينه وبين أبي ضايع : ((**قال : ولكن حلبيا شيء آخر . مدينة كاملة بسورها وشوارعها ودورها ، الذي تراه منها فوق الأرض عجيب ، وما تحت الأرض أعجب . قلت ، وقد تذكّرت أن الجغرافيين القدماء يسمون حلبيا هـــذه مدينة الزبّـــاء : قد يكون ما تقوله صحيحاً . تورد الكتب القديمة عن هذه المدينة حكايا كثيرة**)) [1] .

واضح أن الحوار يُظْـــهِر أهميةَ المدينة ، من الناحيتين العمرانية والتاريخية ، يصف أبو ضـــايع النفق لصديقه :((**قلت لأبي ضايع مقاطعاً ، وأنا أرسم في خيالي خريطة لذلك النفق تحت الأرض [. . .] قال : نعم . وهيأنا أنفسنا لمقابلة الخطر ، ولكننا لم نلتق به . وجدنا السربَ واسعاً ونظيفاً ، في الخطوات الخمسين الأولى على الأقل ، كأن المعمار خرج منه لتوه جدرانه ملساء وأرضه مستوية ومبلطة**)) [2].

إن وصف النفق من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات يؤكّد أهميته بوصفه اكتشافاً جديداً لتاريخ عريق ، وحضارة عظيمة ، شهدهما المكان ، يقول الراوي : ((**نفق ظل مدفوناً تحت الماء**

(1) العجيلي : قصة (النفق) ، من مجموعة (الحب الحزين) ، ص65 .
(2) القصة نفسها ، ص87 .

والتراب قرابة خمسة عشر قرناً ولا يزال سليم البنيان ، كأن المعمار فرغ من بنائه لتوه ... نفق ارتبطت به أحداث تاريخية وقصص أسطورية ، وادّعى ملكية ما على جانبيه الأنباط والروم وملوك الطوائف)) [1] . ولكنه اكتشاف ظل على الورق ، أظهرته رؤية الـــراوي ومن ورائه القاص ، لإضاءة المكان (البادية السورية) بما يحمل من كنوز أثرية لا يزال قسمٌ كبير منها طي الخفاء . لذلك ، فإن القاص يورد نصين تاريخيين ، أحدهما لياقوت الحموي ، والآخر لأبي الفرج الأصفهاني ، ويؤكد النصّان وجود مدينتين على ضفتي نهر الفرات ، واتصالهما بنفق يمر تحت نهر الفرات . ويجعل القاص النصّين التاريخيين عتبةً مكانيةً مؤكّدة لما يسرد في قصته [2] ، وربما يحلم باستكمال الحقيقي التاريخي الذي يعود إلى خمسة عشر قرناً بحقيقي واقعي في القرن العشرين ، فيتوسل السردَ القصصي لتحقيق حلمه .

وفي قصة (رصد مقبرة الرومي) لعبد السلام العجيلي ، يستنطقُ الراوي الشخصية الغربية التي قدمت للبحث والتنقيب عن الآثار ، ويجعلها تتحدّث بإعجاب عن المكان الأثري المكتشف الذي يدلُّ على الإبداع الحضاري في الشرق ، ممثلاً بالبادية السورية ، سمع رئيس البعثة من أهل المنطقة باختفاء بعض الرجال في مكان (مقبرة الرومي) فطلب إلى ضابط الشـــرطة أن يرافقه إلى ذلك المكان ، واكتشف وجود صخرة في المكان ، وهذه الصخرة هي باب متحرك ، قرأ عنه في كتب الأقدمين ، إلا أنه لم يكن ليعرف بمكان وجوده لولا اختفاء أحد الرجال في المكان نفسه ، ينقل الراوي العليم حواراً يدور بين رئيس البعثة وضابط المخفر ، ((**سكت البروفيسور برهة قبل أن يضيف : – مسكين صاحبك الذي اسمه صطيف . كان يمكنه أن يفوز بالكنـــز الذي عثرنا عليه بعده لولا أنه سُحِر ، لا بالرصد ، بل بمنظر تماثيل الذهب وعقود اللؤلؤ [. . .] لم ينتبه إلى دوران الباب الصخرة وراءه في بطء حتى دخل في إطاره مكوناً معه قطعة واحدة . كان يكفيه أن يضع عارضة خشـــبية بين الباب والإطار حتى يمنع الصخرة من الانغلاق وحتى يتجنّب المـــوت اختناقاً))** [3] .

يعتقد أهل المنطقة أن من يقترب من مقبرة الرومي يصابُ بالرصد ويموت ، ويكتشف رئيس البعثة الباب فيوضّح لهم الحقائق ، ويكتشف عملاً علمياً متميزاً ، يقول : ((**كان ساحراً فذاً**

---

(1) العجيلي : قصة (النفق) ، من مجموعة (الحب الحزين) ، ص100 .
(2) ينظر : القصة نفسها ، ص61 .
(3) من مجموعة (الحب الحزين) ، ص21 .

ذاك الذي صنع هذا الجهاز الميكانيكي لملكه [. . .] ومدَّ يده مصافحاً الوكيل أول أنور وهو يقول : سيكون لتقريري عن هذا الباب في خرائب القرية ضجة عالمية)) (1) .

واضح أن الراوي استطاع عبر استخدامه تقنية الحوار ، أن يسوق على لسان البروفيسور الغربي إعجاباً بالإبداع الذي حقّقه عالم عربي في الشرق ، سبق علماء الغرب في إبداعاتهم واكتشافاتهم ، فصنع باباً متحركاً يغلق أوتوماتيكياً ، أي صنع مكاناً متحركاً لحماية محتويات مكان ثابت ، ومواد صناعته هي أماكن ثابتة في أصلها (صخرة ، سطوح أرض بمستويات مختلفة وأحجار مدلاة ، بكرات من البازلت) وقد استطاع بتفكيره الدقيق تحريك مكان ، وتحويله إلى آلة أوتوماتيكية تتحرك انفتاحاً وانغلاقاً بشكل آلي .

تفيد تعددية الأصوات التي يقدّمها الحوارُ الإيهام بواقعية الوصف ، وواقعية المكان الموصوف من خلال الحوار . وتقوم قصة (مذاق النعل) لعبد السلام العجيلي ، على حوار يدور بين الراوي ورجل لا يذكر اسمه ، كلٌ منهما يقدّم وصفاً لسجن ، ولمعاناة المسجونين فيه ، يقول الراوي للرجل ((**في الأرض العراء التي تشويها الشمس دون* ظلة تقي المسجونين المقيدين فيها . رأيت ستة سجناء مطروحين أرضاً ، الواحد بحذاء الآخر ، وأعناق أقدامهم مصفوفة على جذع شجرة طويلة مقطوع ، به بعض الانحناء ، في نهايته سيخ من حديد كوتر على قوس الجذع ، هل رأيت ذلك السيخ ؟ سيخ صدئ ، به بقع جافة من دم وحديد ، يحبس أرجل السجناء بينه وبين جذع الشجرة فلا ينقلب أحدهم أو يتحرك حركة إلا ويأكل السيخ من جلده ولحمه))** (2) .

يركز الراوي على أداة التعذيب المستخدَمة في السجن ، ولكنه ضيف على القرية التي يظهر ســـجنها لكل داخل إليها ، ويستغرب الراوي صمت الناس عند مرورهم بجانب السجن طوال الوقت ، من دون أن ينتبهوا إليه ، ثم يحدثه الرجل عن سجن أُخذ إليه عنوةً ، وتعرض فيه لأنواع مختلفة من التعذيب ، ويقدّم سجناً يختلف في تشكيله المكاني عن السجن الأول ، يقول : ((**السجن قد يعني عندك البناء المعتم الذي ترشح جدرانه بالرطوبة وتملأه رائحة مزيج من العفن والدسم وعرق المحمومين . قد تذكرك كلمة السجن بأبواب الحديد المشبك تلمع وراءهـــا أي السجناء [. . .] ولكن السجن الذي قادونـــي إليه كان شيئاً آخر . تصوّر ساحة مستطيلة يملأها ضوء**

---

(1) العجيلي : قصة (رصد مقبرة الرومي) من مجموعة (الحب الحزين) ، ص22 – 23 .
* هكذا وردت في الأصل ، والصواب من دون .
(2) العجيلي : قصة (مذاق النعل) ، من مجموعة (فارس مدينة القنطرة) ، ص49 – 50 .

النهار ، مفروشة بالرمل الأحمر كأنها أعدّت لترويض الخيل ، يقوم في أقصاها بناء مكعب [. . .] هذا أول ما طالعني من السجن الذي اقتدت إليه)) (1) .

وهكذا ، تختلف السجون المقدّمة في التشكيل المكاني فالأول عراء تحت شمس حادة ، والثاني بناء مكعب ، وتتنوع أساليب السجانين في التعذيب ، ولكنها تشترك جميعها في أنها مؤلمة مذلة ، فالسلطة تتفنّن في تعذيب السجناء من دون أن يقدّم السرد القصصي أي مسوّغ يستدعي وجودهم في السجن ، فقط من أجل الإذلال ، يحدّث الرجلُ الراوي عن أساليب التعذيب التي تعرّض لها ((**كان الضوء في الغرفة ساطعاً ، تبعثه مصابيح قوية في السقف ، يبهر البصر بعد ظلام الممر الذي جئت منه [. . .] كانوا ستة ، سبعة بل ثمانية رجال يرتدون كلهم ملابس الجنود [. . .] وكنت بينهم وحيداً . كرة إنسانية خلقة تتقاذفها أيديهم وأرجلهم))** (2) .

يتحولُ السجين إلى كرة إنسانية تتقاذفها أيدي السجانين وأرجلهم ، لتظهر وحشية السلطة التي تحكم مجتمع الرجل من خلال وسائل التعذيب ، يقول الرجل للراوي : ((**تصوّر ... ذلك الحذاء في فمي ! لعلني قـــادر على أن أنسى كل ما مرَّ بي من عذاب ومهانة في ذلك اليوم ، وفي أيام غيره ، وكل شعور سعيد أو شقي مرَّ في سني عمري كلها ، ولست قادراً على نسيان مذاق النعل في فمي))** (3) .

من هنا ، يأتي عنوان القصة دلالة على أبشع أنواع التعذيب التي تمارسها السلطة ضد الفرد البريء الذي يُساق عنوةً وظلماً ، يتعرّض لمختلف أنواع التعذيب والإذلال . فالراوي ضيف عند شيخ في قرية ، تتحدّد السلطة بالشيخ ، ولديه سجن ومسجونون ، وتتحدّد السلطة في السجن الثاني بالجنود السجانين ورئيسهم الذي يعطيهم الأوامر ، تقدّم القصة نموذجين للسجن ، وتختلف أساليب التعذيب ، لكنها تشترك بأنها تريد أن تسلب من الإنسان إنسانيته ، وترغمه على الشعور بالذل أمام السـلطة التي تتوزع بين شيخ ، وجنود لهم رئيس . وبهذا ، أفادت تعددية الأصوات في الحوار الإيهام بصدق الوصف الذي قدّم صوراً مختلفة للتعذيب في أماكن متنوعة ، تنضحُ ألماً ومعاناةً لمن يسجن فيها .

وعليه ، فإن تعددية الأصوات في الحوار تمنح السرد القصصي دينامية ، وتقويه ، وتسبر أغوار

---

(1) العجيلي : قصة (مذاق النعل) ، من مجموعة (فارس مدينة القنطرة) ، ص56 .
(2) القصة نفسها ، ص58 – 59 .
(3) القصة نفسها ، ص65 .

الشخصيات ، وتقدّم الأماكن بتفصيلاتها الدقيقة ، وأبعادها الدلالية فنياً .

وظائف المكان في القصة السورية (عبد السلام العجيلي ، وليد إخلاصي ، حيدر حيدر أنموذجاً) :

تتشكّل وظيفة المكان من خلال دوره في السرد القصصي ، بوصفه عنصراً بنائياً يرتبط بعناصر السرد القصصي الأخرى ، وترتبط وظائف المكان بتقنيات وصفه ، فكلما تعدّدت تقنيات وصفه تعددت وظائفه وتنوعت . من هنا ، تكون وظائف المكان هي نفسها وظائف الوصف ، وبما أن المكان الموصوف مكان لفظي متخيل فسنستعير من وظائف اللغة [1]، ما يتوافق مع خصوصية الأماكن المقدّمة في النصوص القصصية التي سيدرسها البحث ، لتتحدّد على النحو الآتي :

- الوظيفة الإيهامية .
- الوظيفة التسجيلية – التوثيقية .
- الوظيفة الجمالية .
- الوظيفة التزيينية – الزخرفية .

1 – الوظيفة الإيهامية :

يحـــاكي الراوي في وصفه للأماكن العالَم الخارجي ، لإيهام القارئ بأن ما تقدّمه القصة هو الواقع ، فيحيله عبر اللغة على الواقع الخارجي ، بأماكنه وموجوداته ، ولا نعني بالواقعية ، هنا ، القصة الواقعية الموضوعية ، إنما الأماكن التي لها أسماء توحي بمرجعيات فعلية تقع في الواقع الحقيقي ، لكن أحداث القصة لا مرجعية لها خارج القصة في تحديد أماكنها ، وقد توجد في القصة أماكن لها وجودٌ موضوعي في الواقع الحقيقي ، يقدمها الراوي من خلال وصفها بدقة ، وقد يكون المكان أكثر العناصر القصصية إيهاماً بالواقع ، فهو الذي يضفي على السرد مظهر الحقيقة بتسميته ، ووصفه ، وتفصيلاته الدقيقة ، فيشعر القارئ بأنه يعيش في عالم الواقع لا في عالم السرد المتخيل ، ويتكون لديه انطباع بحقيقة ما يقرأ فـــ ((**كلما دقّت التفاصيل ازداد توهم القارئ بواقعية النص**)) [2] .

---

(1) يذهب اللســـانيون إلى أن وظـائف اللغة ســت ، هي :التعبيرية أو الإفهامية أو الانفعـالية ، الندائيـة ، المرجعية ، إقامة الاتصال ، تعدي اللغة ، الوظيفة الشـعرية أو الإنشـائية. ينظر : ياكبسون ، رومان ، قضايا الشعرية ، تر: محمد متولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1، 1988 ، ص 33- 34- 35 . (تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة المعرفة الأدبية)

(2) قاسم ، سيزا : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، ص166 .

تتحقّق الوظيفة الإيهامية للمكان عبر استخدام الراوي التصنيفات المكانية المألوفة في الواقع للإيهام بصدق أماكنه ، ومن ثم صدق نصه السردي (الواقع الفني) ، محاولاً خلط المكان – الواقع الحقيقي ، أو المرجع ، مع المكان – الواقع الفني ، إما بتسمية أماكنه بأسماء لها مرجعيات واقعية ، وإما بوصف أثاثهـــا لبث الحياة فيها . وتبرز الوظيفة الإيهـــامية في بعض قصص حيدر حيدر ، ففي قصة (التموجات) يُظهر الراوي العليم الأماكن التي تعيش فيها شخصياته القصصية ، والأماكن التي تتذكرها ، والأماكن التي تجري فيها الأحداث على النحو الآتي : ((**من شرفة البيت يلمح غيلان الدمشقي شهاباً يهوي فوق سطح البحر ويتلاشى . ووراء البحر يرى طرطوس الجميلة البسيطة ، الغبراء ، وجزيرة أرواد الممتدة في عرض البحر كتمساح ضخم . وبيروت شوارع من الحوانيت ، وفنادق من الدرجة الأولى ، ومقاه أنيقة للسياح وبارات وشـــاليهات ، وسيارات مرسيدس سوداء ، ثم المرفأ الذي هبط منه صنـــاديق الويسكي والمارلبورو ومسدسات الماغنوم وأكياس المخدرات المهرّبة .**

– بالأمس سهرت في الكورال بيتش . أتعلم ماذا حدث؟ يتحدث الرجل المهم المسمّى بشر الغزاوي. يقول غيلان : لا . لا أعلم ماذا حدث ! يتابع بشر : يا سيدي وأنا أراقص صديقتي حدث هرج وأصوات وذعر.توقف الرقص والموسيقى وخرجنا كالمجانين . سألنا عن الخبر فقالوا : طلقات رشاش 500 انفجرت فقتلت أربعة : رجلان وامرأتان كانوا عراة ليلاً على الرمل))[1] .

وبهذا ، فإن وصف الراوي للأماكن أشبه ما يكون بتصوير فوتوغرافي ، الأماكن المذكورة محدّدة ومعينة ، إذ ترسم لغة الراوي أبعاداً جغرافيةً توهم بواقعيتها ، وبأن لها مرجعيات حقيقية في الواقع ، وقد استطاع الراوي من خلال وصف الأماكن وصفاً واقعياً إيضاح العلاقة التي تربط بشر وغيلان بها عاطفياً وشعورياً ، فلغة الراوي واضحة الدلالة ، والعلاقة التي تربط غيلان بمكانه (طرطـــوس) حميمية وهو يراه جميلاً بسيطاً ،أما (بيروت) فلا يراها إلا مجموعة أماكن عامة للتجارة ، والسياحة ، والرفاهية ، والسكر ، والمخدرات ، ويصفها صديقه بشر بأنها مكان للرقص والقتل ، وتكثر في مقاطعه الوصفية الإيحاءات التي توهم بأن السرد انعكاس صادق وحقيقي للواقع الخارجي ، يقول الراوي في مقطع آخر : ((**مقهى ومطعم ومسبح السمرلاند ، لوحة من الرخام الأبيض المتناسق والمهندم ، صنعها مهندسون ومعماريون أوروبيون في كل مكان على شواطئ المتوسط لتكون**

---

(1) من مجموعة (إغواء) ، دار ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 1 ، 2005 ، ص77 – 78 .

منتجعاً على حافة البحر ، واحة هادئة للعشاق ومالكي الأرصدة والعمارات والسيارات وحملة الماغنوم والكولت . هذه الريفيرا اللبنانية تقوم وسط براكات حزام البؤس واللاجئين ، ومهجري جنوب لبنان وفقراء الأوزاعي والرملة البيضاء . وأنت تجتاز رمل البحر الأبيض ، تواجهك البحيرات الاصطناعية ومظلات الصيف والحدائق المصنوعة والسترات الأنيقة للخدم الذين يتحركون كالدمى . بعد أن تلوب في الممرات والمتاهات وفوق أدراج الرخام الأبيض تفاجئك مغارة مجوفة صنعت بإتقان لخلوات العشاق))(1) .

بهذا الوصف تتقاطع الأماكن الفنية مع الأماكن الواقعية المعيشة في التشكيل الهندسي ، وينجح الراوي في منح المكان وظيفة الإيهام بالواقع ، ونقله إلى القارئ ، ويُظهر النقلُ الدقيق عن الأماكن الواقعية المرجعية التفاوتَ الطبقي بين سكان المكان (بيروت) .

يتوافر المكان الفني القصصي على علامات جغرافية تشير إلى المكان المرجع ، فيظهر أشبه بمسرح تجري فيه أحداث القصة ، وهي أماكن فنيّة ، ولكنها تماثل أماكن أخرى محددة لها مرجعيات واقعية . من هنا ، تتوضّح الوظيفة الإيهامية لهذه الأماكن من خلال إدراكها إدراكاً حسياً مباشراً ، ثم الوعي بها ، فعن طريق وعي المكان الفني ، ومعرفة مشكلات ساكنيه يمكن التوصل إلى حلٍّ لها ، ومنه إلى حل لمشكلات ساكني المكان المرجع .

يعطي المكان في ظل وظيفته الإيهامية القارئ انطباعاً بأن القصة حقيقية ، ويؤكد الراوي سرده بوجود مكان له اسم حقيقي في الواقع ، فهو يحاكي الأماكن بأسمائها الحقيقية المعروفة ، وبهذا يوهم القارئ بأن سرده تشخيص وتمثيل لما يجري في الواقع . أما القاص وليد إخلاصي فـيُظهر (حلب) بوصفها بؤرة مكانية مركزية للأحداث في عدد كبير من قصصه ، يذكر أماكن محدّدة منها وتظهر بشوارعها ، وأحيائها ، ومقاهيها ، وحدائقها ، وجوامعها ، ففي قصة (ليلة الكلب المرحة) ، يتعمّد الراوي ذكر الأماكن بأسمائها الحقيقية يقول : ((**ها أنذا أحمل شهادة الفلسفة من جامعة دمشق وأركب الطريق إلى حلب التي أحببتها ثم كرهتها ، ثم يشتعل الحبّ في قلبي لحيِّنا في الضاحية حيث ولد القلق ونمت الأحقاد وحيث تعيش الصبية التي بتُّ أتخيّل أنفاسها تتعانق مع برودة أيام الصيف الأولى . هناك طريق ترابية تستخدم للخوف والهرب أيام الانتقال ، وأما الطريق المرصوفة بالإسفلت فكانت تصل (باب النيرب) الضاحية بـــ (حلب) المدينة أيام الطمأنينة))**(2) .

---

(1) حيدر : قصة (التموجات) من مجموعة (إغواء) ص102 – 103 .
(2) من مجموعة (الأعشاب السوداء) ، ص35 .

وتتكامل الوظيفة الإيهامية للمكان مع حدث القصة ، إذ يدور صراع بين عائلتين من أجل الثأر ، ويقضي الصراع على معظم شباب العائلتين ، بعد أن رغب بعضهم ، ومنهم الراوي ، في إنهاء الثأر وإقامة السلام بينهما ، وتتكرر عودة الراوي إلى (حلب) ، يدفعه الحنين والشوق لأماكنها في عدد من القصص .

ويوغل الراوي في الإيهـــام بواقعية المكان ، ومنه واقعية القصة ، ففي قصة (مجنون القصر) ، يكتب الراوي تقريراً حول محـــاولة أحد المتعهدين شـــراء قصر حلبي قـــديم ، وهدمه بقصد إقامة بنـــاء حديث مكـــانه ، وتأكيده صدق مكانه مـــا هو إلا حيلة فنية للإيهـــام بواقعيـــته ، يقول : ((**ليس هناك من موجب للادعـــاء بأن ما سيأتي ذكره من حديث عن أشخاص معروفين وأحداث جرت وقائعها في مدينة حلب ، بأن الأمر مجرد خيـــال أو محض اختـــلاق وإن رجلاً قد أصيب عقـــله بلوثة الحب للمدينة ، قد لفق كل شيء لكي يبرر صدق حكـــايته المـــروية هذه**))[1] .

تشغل (حلب) حيزاً مكانياً كبيراً في قصص وليد إخلاصي ، فيعتني بنقل التفصيلات التي توهم القارئ بواقعية أماكنه ومعقولية أحداثه .

وقد يكون الإيهام بواقعية المكان بوصف أثاثه لإعطاء صورة حيوية له ، ويتحقّق المكان الموصوف بتفصيلاته الدقيقة في السرد ، وبذلك يشعر القارئ بأنه مع الواقع الخارجي المعيش وجهاً لوجه ، يقول (ميشيل بوتور) : ((**وصف الأثاث هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه ، فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه**))[2] . وقد يقع الإنسان تحت سيطرة الأشياء التي تحيط به ، فهي صاحبة نفوذ عليه ، وهو مرتبط بها ، ((**إن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بالأشخاص**))[3] .

يبدو لنا أن الراوي يسعى من خلال وصف الأثاث إلى الكشف عن الأوضاع المادية والنفسية التي تعيشها الشخصية ، إذ يمثّل وصف الأثاث ((**مظهراً من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية ولذا نشأ ما يُسمى بفلسفة الأثاث ويعكس الأثاث [. . .] مجموعة من القيم الاجتماعية المادية ذات الدلالة الخاصّة التي يريد الكاتب تقديمها**))[4] . وفي السرد القصصي يبني القاص المكان في خياله

---

(1) إخلاصي : من مجموعة (خان الورد) ، ص98 .
(2) بحوث في الرواية ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 3 ، 1986 ، ص53 .
(3) المرجع السابق نفسه ، ص55 .
(4) نقلاً عن : قاسم ، سيزا : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، ص 139 .

ثم يرسمه بالكلمات على الورق ، ويجعل له ديكوراً خاصاً به ، ويؤثثه ، ويزينه بما يتفق مع حدثه وشخصيته ، ففي قصة (غسق الآلهة) لحيدر حيدر يصف الراوي أثاث بيته بقوله : ((**في منتصف الشرفة المجاورة لغرفة النوم طاولة بنفسجية مستديرة وأريكتان وديوان وتنكة صدئة فيها نبتة ياسمين قيد الذبول**))[1] .

ينسجم الوصف مع الشخصيات القصصية التي تعاني من آلام الحرب في مدينة تنتشر فيها رائحة الدم والبارود ، وهي ليست بحاجة إلا إلى الحبِّ ، وبعض الطعام ، وبعض الأثاث البسيط الذي يعينها على الاستمرار في الحياة . ولا ينفصل المكان عن الأشياء التي يحتويها ، فهي تميزه من غيره ، وهو يتشكّل بها ، ويكشف وصف الراوي للأثاث عن رؤية فكرية في القصة ، يقول راوي قصة (الشمس تشرق من الغرب) لحيدر حيدر : ((**يومها لم يخطر ببالي أنني سأحاصر بمثل هذه الجدران أمام طاولة من الحديد تطوى بسهولة ، تتراكم عليها كتب ودفاتر هجع الغبار فوقها وغطاها الإهمال ، مع انعدام الرغبة كي أكون ناقداً أو صحافياً**))[2] . إن حالة الحصار التي يقدّمها الراوي من خلال وصف أثاث المكان وحالته تظهر تلازم المكان مع حالته النفسية ، من جهة ، والإيهام بواقعية هذا المكان في سياق السرد القصصي من جهة أخرى .

وهكذا ، تتحقّق الوظيفة الإيهامية للمكان بإيهام القارئ بأن السرد المقدّم له تشخيص وتمثيل لما يجري في الواقع ، لتصبح القصة صورة عنه .

2 – الوظيفة التسجيلية – التوثيقية :

تختلف الوظيفة التسجيلية – التوثيقية عن الوظيفة الإيهامية ، في أن الإيهامية توهم بأن للأماكن مرجعيات في الواقع ، باعتماد الراوي التسمية الحقيقية للأماكن أو الوصف الدقيق ، وكي يحقّق الراوي الوظيفة التسجيلية – التوثيقية للمكان فإنه يستحضر المكان الحقيقي - المرجع ، ليكون مسرحاً للأحداث ، فيسجل المكان ، ويوثقه بذكر أحداث قد تكون حقيقية معروفة . وتقوم الوظيفة التسجيلية على تسجيل نوعين من الأماكن أحدهما تاريخي أثري ، والآخر مكان يشهد حرباً .

---

(1) من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص19 – 20 .
(2) من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص34 – 35 .

أ – توظيف المكان التاريخي الأثري :

من خلال دراستنا لوظيفة المكان التسجيلية تبيّن لنا أن الراوي يسجّل أماكنه الأثرية متبعاً الخطوتين الآتيتين :

1– سرد تاريخ المكان التاريخي الأثري .

2 – وصف المكان التاريخي الأثري .

1 – سرد تاريخ المكان التاريخي الأثري :

يستحضر الراوي بعض الأماكن التاريخية الأثرية إلى سرده ، لتجري الأحداث فيها ، وقد يعيد سرد التاريخ المعروف لأماكنه الأثرية ، ففي قصة (الحاج) لعبد السلام العجيلي تسرد ليلى بعضاً من تاريخ البتراء بقولها : ((**إنها نتاج عربي خالص وأصيل . إنها من خلق الأنباط وصنعهم . جاء الأنباط من شمال جزيرة العرب . فاختاروها موقعاً استراتيجياً متناسباً مع طريقة عيشهم وضرورات أمنهم ، واتبعوا في إعمارها ، ولاسيما في مرحلة الإعمار الأولى ، أسلوباً مبتكراً لم يقلدوا فيه أحداً ممن سبقهم . ثم أنهم عاشوا فيها بعقلية حضارية امتزج فيها حبّ السلام والأنفة والاكتفاء الذاتي والروح الديمقراطية في الحكم والإدارة**)) [1] .

لا تقدّم ليلى جديداً ، بل تعيد سرد التاريخ ، لتعرّف الآخرين – الأصدقاء بالمكان وعراقته وحضارته ، ويعكس تقديم المكان حبّ ليلى له ، وفرحها به ، فهي تقدّمه كما هو ، يكفيه وجوده ذاته ليأخذ قيمته منه ، هذا الوجود الذي صاغه إبداع الإنسان ، وأضاف عليه الزمان الطويل الذي مرَّ عليه قيمةً كبيرةً ، فجعله رمزاً للجمال والحضارة .

وقد يكون المكان التاريخي الأثري المستحضر إلى القصة ، موضوع القصة وجوهرها ، وغايتها ، في آن واحد ، إذ يفرد القاص وليد إخلاصي للأماكن التاريخية الأثرية في حلب ، ولاسيما قلعتها ، عدداً من قصصه يقول : ((**أعيش في مدينة حلب التي لعب قدمها وقلعتها دوراً كبيراً في تفكيري التاريخي والمستقبلي أيضاً ، أنا متمسك بحبي للمدينة ، وأكتشف يوماً بعد يوم أنـي مسؤول عنها وعن التعبير عن وجودها ، وكثيراً ما أكتشف حبي للوطن الأكبر وللعالم بأسره من خلال**

(1) من مجموعة (مجهولة على الطريق) ، ص110 .

هذه المدينة)) [1] .

يجعل وليد إخلاصي في قصصه قلعةَ حلب بؤرةً مكانية مركزية ، يُعنى بإظهار جمالها وعراقتها وحضارتها ، ويسرد تاريخها ، ويتتبّع تعلّق الشخصيات القصصية بها ، ففي قصة (دماء في الصبح الأغبر) يستذكر الراوي طفولته ، يقول : ((**كأن القلعة تحنو على الأطفال [. . .] ولم يكن يوم واحد يمرُّ إلا ونترك المدرسة ونهرع إليها ، فريق يتسلّق ، وكنت أنا وصديقي في الفريق الذي يدور حول القلعة ويتطلع بعجب إلى التلة الكبيرة . قال الفلسطيني مرة لصبي آخر : – كيف جمعوا التراب بمثل هذه الكثرة ! وأتدخّل مجيباً :– إنها تلة وبنوا عليها قلعة ، إنها قديمة . ويقول الثالث واثقاً : – سكنها آدم عليه السلام ، وشرب إبراهيم فيها اللبن من بقرته . جدي كان يسكنها أيضاً !))**[2].

تشكّل القلعة جزءاً مهماً من ذاكرة الراوي وطفولته ، ويأتي سرد تاريخها على لسان الأطفال هنا ، وهو تاريخ محفوظ لديهم ، سمعوه من الكبار ، ورسخ في ذاكرتهم ، وهو سرد يعظم القلعة ، ويعدّها مكاناً متميزاً . وقد يتقصّى الراوي تاريخ المكان فيسجله ليحفظ تاريخه من الضياع ، يقول راوي قصة (الزخرفة الضائعة) لوليد إخلاصي : ((**لقد جاء إلى الدنيا فكان المبنى قائماً تحف به حديقة من أشجار السرو [. . .] كان المبنى في البداية مقرّاً للحاكم التركي ، ثم احتله الضابط الفرنسي المسؤول ، وعندما أصبح حمدان رجلاً يفخر بالاستقلال الذي حصلت عليه البلاد ، دخل المبنى منتخَباً عن الحي بعد أن تحوّل إلى مجلس للبلدة))** [3] .

من هنا ، نجد أن الراوي لا يكتفي في الوظيفة التســجيلية – التوثيقية بنقل تاريخ المكان المعروف ، بل يتتبع تاريخ المكان المراد تسجيله ، فيسجله في تاريخه ، وخلال حياته ، ومعرفته له .

2 – وصف المكان التاريخي الأثري :

يحاول الراوي في وصفه المكانَ التاريخي الأثري تسجيلَ الصفات التي تدلُّ على قدم المكان وصلابته وجماله ، وتعلّق الشخصيات القصصية به ، وكأنه يسجّل بهذا أثر المكان الموصوف في الشخصيات القصصية ، ويسجّل مشاعرها تجاهه ، ففي قصة (أيها القادم الجميل) لوليد إخلاصي

---

(1) كـامبـل ، روبرت : أعلام الأدب العربي المعـاصر ، المجلد الأول ، مركز الدراسـات للعالم العربي المعاصر ، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ، بيروت ، ط 1 ، 1996 ، ص 226 .
(2) من مجموعة (دماء في الصبح الأغبر) ، ص 92 .
(3) من مجموعة (ما حدث لعنترة) ، ص286 .

يصف الراوي القلعة بقوله : ((**وجلسنا على الدرج البازلتي للمدخل الذي امتدَّ وراءنا كذيل ثوب الفرح . كانت أحلامها المتدفقة تهزنـــي وتمنيتُ أن تتحقق لها [. . .] وشيئاً فشيئاً كانت عائشـــة تعود إليَّ . وأحسست بحبٍّ عظيم للمدينة التي كنت أتصـــوَّر أنها لن تعرف الموت أبداً [. . .] كان الأمر عنيفاً كبركان يثور فجأة ، أو كانخساف الأرض تحت الأقدام كما حدث للمدينة أكثر من مرة حين ضربت بالزلازل فانخلعت القلعة من مربضها ثم عادت إلى خندقها أكثر ثباتاً . فهل أعود أنا إلى ثباتـــي**))[1]. يحاول الراوي التشبه بها ، بثباتها وجمالها. والقلعة هي المكان الرئيس في عدد من قصص وليد إخلاصي ، فهي التي تفرض الأحداث ، وتتمحور الشخصيات حولها وقد تبدو الشخصيات تفصيلاً مكانياً أمامها ، يقول الراوي : ((**عائشة كانت تقف أمام باب القلعة من جديد تبتسم لي ، وكنت أحاول أن أبدو مصوراً محترفاً[. . .] وكانت عائشة تبدو القلعة من ورائها كنمنمة ملونة تخرج من جدار عتيق**))[2]. إنه يرى حبيبته جزءاً من القلعة ، تستمد جمالها منها ، فالقلعة ليست ديكوراً تزيينياً فقط ، ولا تتحدد وظيفتها بكونها تملأ الفراغ لتكتمل الصورة المرئية للمكـــان الموصوف ، إنما هي المحور الرئيس في القصص التي تتحدث عنها ، والمؤسس لوجود الشخصيات ، وانتمائها . ومن هنا ، تشكّل القلعة هوية الشخصيات القصصية ، ففي قصة (دماء في الصبح الأغبر) ، يصف الراوي القلعة في الأوقات كلها ، كأنها امتداد لنفسه ، أو كأنه امتداد لها ، إنها مثال الجمال دائماً ، يقول الراوي : ((**القلعة في الفجر ، من رأى القلعة في الفجر ! كانت التلة الشامخة كسيدة رائعة الكبرياء تطالعنا في الصبح متثاقلة بعد نوم جليل ، وعند الظهر لاهثة ، وقبيل الغروب كنا نودّع سحرها الغامض بخوف كبير ، ومن كان يراها في الفجر ! حلقة الإسفلت تحيط بالخندق ، الخندق السحيق يقبض على جذور القلعة المتضخمة بعنف أبدي . والقلعة هي قلب المدينة الحجرية ، وكان قلبي يرتعش كلما تذكرتها في الفجر والسكون يطوف حولها كحارس عجوز . سألتني أختي مرة : – من يسكن القلعة يا ترى ؟ أجبتُ بحذر: – قدامى حلب أيتها البلهاء ! وفي النهار كانت الشمس تبعد الخوف فنتطلع إليها بتحدٍّ [. . .] وكان المساء قد أعاد الرهبة إلى القلعة**))[3] .

يبدو الراوي من خلال وصفه القلعةَ متفرغاً لتأملها ، فهي تمثّل الجمال كله ، والسحر الغامض

---

(1) إخلاصي : قصة (أيها القادم الجديد) من مجموعة الأعشاب السوداء ، ص48 – ص49 .
(2) القصة نفسها ، ص51 .
(3) إخلاصي : من مجموعة (دماء في الصبح الأغبر) ، ص 91- 92

والرهبة ، وجذورها ضاربة في أعماق التاريخ . إنه يريد تأصيل هويته ، فيعيد إنتاج المكان التاريخي الأثري ، هي قلب مدينته ، ومدينته قلب العالم ، كأنه يختزل العالم كله في مدينته ، ويختزل الوطن كله في مدينته ، ويختزل مدينته في قلعتها ، لتصبح القلعةُ مركزَ العالم ، يرحل بها إلى أعماق التاريخ ليكشف صلابتها وجمالها ، وتعلّقه بها ، إنه لا يبحث عن مكان آخر ، تكفيه قلعته وتغنيه عن الأماكن كلها ، إنه مؤمن بها ، وقد يحمل احتفاله بالقلعة دعوةً للآخر للاهتمام بها ، والانتماء إليها ، بوصفها الهوية الأصيلة أمام مكان جديد لا يشعر بأي انتمــاء إليه [1] . والقلعة ليست مكاناً جميلاً وهــويةً فقط ، بل هي في نظر الراوي مكــان مقدّس ، يطــوف حوله ويحــج إليه ، ففي قصــة (الميموا وتاء .....) يقول الراوي : ((**كان الحج إلى القلعة مقرراً . خلعت عني ثوب المدينة ، وأخرجت ما برئتي من دخان تجمّع على مرّ السنين ، وغسلت عيونــي بدموع الشوق ، ومسحت أطرافي بتوق الحركة ، وتحركت بلا حركة فوصلت التلال المتناثرة حول القلعة الوحيدة بين السهول وكانت تتمدد على قمة عريضة كسهل مرتفع ، فحلمت بالارتقاء إليها ، وحلمت بــ ....كنت أقف في القعر ، فشدتني القمة ، واستطلت كسروة تخرج من رحم الوادي الطري . نظرت إلى سور القلعة القديم فحزنت لأنــي سأهرم ، ثم فرحت لأنــي موجود**)) [2] .

يسجل الراوي المكان ليسجل مشاعره تجاهه ، فالقلعة عنده مكان مقدّس ، يحجُّ إليه ، ويتطهّر بطريقته الخاصّة ، وتشدّه قمة القلعة ، وهي هدفه دائماً ، وقد بلغ هدفه في طفولته في قصة (دماء في الصبح الأغبر)[3]، وهو يشعر بوجوده أمام قلعته التي تساوي الوجود عنده.إنه يعلن قدسيتها صراحةً يقول : ((**حييتُ المكان بالسلام فلم يجب الصمت بحرف . أعلنت عن مجيئي " ها قد جئت "**

" .. .. "

" تطهّرت وجئت "

" .. .. "

" جئت بكليتي ، ولم أترك ورائي شيئاً [. . .] وجعلت أقرأ لا أتوقّف : عاد ، ثمود ، الخضر، نوح ، قل أعوذ برب الفلق ، لا يسلم الشرف الرفيع ، عمر بن الخطاب ، المنفى)) [4] .

---

(1) ينظر : ص 65 من هذا البحث .
(2) إخلاصي ، وليد : من مجموعــة (يـا شــجرة يا ...) ، الرواية (5) ، دار عطية ، لبنان و سورية ، ط 1 ، (د. ت) ، ص293 .
(3) ينظر : قصة (دماء في الصبح الأغبر) ، من مجموعة (دماء في الصبح الأغبر) ، ص 95 .
(4) إخلاصي : قصة (الميموا وتـاء ...) ، من مجموعـة (يـا شجرة يا ...) ، ص 294 – 295 .

ويتكرر حج الراوي إلى الأماكن التاريخية الأثرية في عدد من القصص [1] . ويحقّق استحضار القلعة إلى السرد القصصي غاياتٍ فنيةً وفكريةً مهمةً ، فهي تخرج عن كونها كتلة حجمية مكونة من أحجار إلى رمز لتاريخ مدينة حلب ، وللحضارة التي عرفتها المدينة ، كما يظهر حديث الراوي مع القلعة مشاعره نحوها .

وهكذا ، يُظهر الراوي وعيه بالتاريخ ، محاولاً استعادته ، وتمثّله في حاضره ، يحاول استنطاق القلعة ، منطلقاً من كون الحجر أصل الحضارة كلها ، وأداة الإنسان الأولى في الإبداع ، لذلك تخرج القلعة عنده عن كونها مكاناً سياحياً يقصده السياح ، إلى مكان مقدّس ، يفرض عليه طقوساً خاصةً ، فيبدأ بإلقاء التحية والسلام ، ثم يذكرها بأنه تطهّر ، وجاء بكليته إليها ، تحمله الرغبة لاحتضان قلعته له ، ولاحتوائها إياه ، وكأنها تختصر الأماكن المقدسة كلها ، إنها المكان السامي الرفيع في نفسه ، جاء إليها بوصفها المكان – التاريخ ، ليقرأ أمامه عنوانات تمثّل بعضاً مما قدمته الأديان السماوية ، والآداب ممثّلة بالشعر العربي ، وعدل أحد رجالات الإسلام (الخليفة عمر بن الخطاب) ، ثم المنفى الذي يمثل معاناة الحاضر ، ليظهر قبح الواقع الحاضر أمام عظمة الماضي . تنهض القلعة على مجموعة من المعاني والدلالات التي تتداخل فيما بينها لتشكّل رمزيتها المرتبطة بقيمتها المستمدّة من الماضي ، والمستمرة في الحاضر .

وعليه ، فإننا نجد أن وصف المكان التاريخي الأثري يُظهر علاقة الراوي به ، فهو يقدّمه من منظوره ، إذ يصف تفصيلات المكان . وبهذا ، يؤدي الوصف دوره في بناء المكان الفني في القصة .

ب– محاولة استعادة المكان :

إذا كان الراوي يوهم في الوظيفة الإيهامية بأن مكانه حقيقة ، وبأن له وجوداً واقعياً ، فإنه في الوظيفة التسجيلية – التوثيقية يستحضر المكان المعروف واقعياً لتسجيله ، وتوثيقه ، ويتخذ تسجيله للأماكن اتجاهين : أحدهما يرحل نحو الماضي ، والآخر يتشبث بالحاضر .

---

(1) ينظر : إخلاصي : قصة (نبتة الفريز) ، من مجموعة (الأعشاب السوداء) ، ص 69 .
وقصة (مجنون القصر) ، من مجموعة (خان الورد) ، ص 100- 102

1- محاولة استعادة المكان التاريخي القديم :

لا يستحضر الراوي المكان التاريخي القديم لإعـــادة تسجيله فقط ، بل لمحاولة استعادته فنياً بوصفه المكان المفقود ، ففي قصة (قناديل إشبيلية) للعجيلي ، يختار الراوي مدينة (إشبيلية) مكاناً لأحـــداث قصته ، ويسرد الراوي قصة التقائه في أحد ملاهي (إشـــبيلية) مع آلســـيدو أو السيد (بو قلادة) الرجل المغربي الذي رحل من (مكناس) إلى (إشبيلية) ليبحث عن ملك أجداده ، وقد فوجئ بالتشابه الكبير الذي يصل إلى درجة التطابق بين بناء الدور في (إشبيلية) وبعض مدن المغرب العربي ومنها (مكناس) ، ويفاجأ الراوي بوجود رجل عربي يتحدث عن ملك أجداده في الأندلس ، وعن مفاتيح العودة ، يقول آلسيدو : ((**منذ خمسة قرون ترك أجدادنا ، أجدادي وأجدادك يا ابن العم ، هذه البلاد مكرهين إلى شواطئ إفريقية . لم يستطيعوا في فوضى الهزيمة وفي ذل الانكسار أن ينقلوا معهم الأرض التي رووها بدمائهم ولا القصور التي بنتها أيديهم ولا كنوز الفن التي أبدعوها في فردوس الأندلس ، فتركوا كل ذلك وراءهم ناجين بأنفسهم ، إلا أن بعضهم حمل معه إلى العـــدوة الثانية مفـــاتيح قصوره تذكـــاراً للفردوس المضاع وحافزاً إلى العودة**)) [1] .

لم ينتقِ الراوي (إشبيلية) من إسبانيا بشكل عفوي ، إنما انتقاها لأنها رمز له دلالاته التاريخية ، فالمعلوم تاريخياً أن (إشـــبيلية) كانت أعظم إمارات ملوك الطوائف ، وقد أغرت هذه المدينة بحسنها (يوسف بن تاشفين) سلطان المرابطين ليسيطر على الأندلس ، فكانت أول مدينة أندلسية سيطر عليها المرابطون ، وبعد أن سقطت (إشبيلية) تحت حكم المرابطين أصبحت حاضرة الدولة المرابطية في الأندلس ، ثم سيطر عليها الموحدون بعد المرابطين ، وأصبحت في عهدهم أيضاً حاضرة الدولة الموحدية ، فانشغل سلاطينهم بتحصينها ، فبنوا الأبراج على الوادي الكبير [2]. ويستحضر الراوي مكان الوادي الكبير على لســـان آلسيدو إذ يقول : ((**ما أجمل أن تسير على ضفة " الوادي الكبير " ، تحت ضياء القمر !**)) [3] . ذكر الوادي الكبير يعيد الراوي إلى (إشبيلية) القديمة ، حيث أمجاد المرابطين والموحدين المغاربة ، ويؤكد الدارسون أن الموحدين اهتموا بفن العمران كثيراً ، وكانت مظاهر العمران في المغرب العربي و(إشبيلية) متشابهة تماماً في عهد الموحدين ، فالدور

---

(1) من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص11 .

(2) سالم ، السيد عبد العزيز : تاريخ المغرب في العصر الإسلامي ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية (د.ط) ، (د.ت) ، ص 645 .

(3) العجيلي : قصة (قناديل إشبيلية) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص8 .

والمساجد ، والأسوار ، والحدائق ، والمآذن في مدن المغرب كانت تشبه أمثالها في الأندلس في ذلك الوقت (1) ، ويؤكد آلسيدو التشابه القائم في حاضره ، وليس في الماضي فقط . ولهذا ، يبدو بحثه عن دار أجداده في إشبيلية أمراً منطقياً ، يقول : ((**لقد خرجت إلى الزقاق الهادئ وقد وقر في نفسي أن هذه الدار هي التي حمل أسلافي مفتاحها يوم اضطرهم جيوش فردينان وإيزابيلا وسياط محاكم التفتيش وحديدها إلى الهجرة من الفردوس الأندلسي إلى تخوم الصحارى الإفريقية. ليس من تفسير غيره لأن تتشابه قاعتان ، إحداهما في الأندلس على ضفة الوادي الكبير وأخرى في مراكش على سفح جبال الأطلس ، بهندستهما وبأعمدتهما المزدوجة ونوافذهما الثمانـــي ، ذات المشبكات القاتمة الخضرة ، وبالبابين الصغيرين المفضيين إلى بستانين وراءهما**))(2) .

يحلم آلسيدو باستعادة مكان أجداده ، ربما ما يزال يؤمن بأن الأندلس ليست إلا ولاية مغربية ، يعجز عن قبول حقيقة انفصالها عن جسد الأم الكبير ، وربما آلمه أن (إشـــبيلية) موطن أجداده كانت أولى الممالك الأندلسية التي سقطت في يد الإسبان بعد اتحادهم ، وهكذا ضاعت من أيدي العرب ، ورحل معهـــا حلم العودة إلى حاضرة المرابطـــين والموحدين إلى الأبد عام 646 هـــ (3) . إلا أن حلم آلسيدو باســـتعادة المكان لم يتحقّق ، فوقف يسجل المكان ، ويوثق نقاط التشابه بين الدارين في (مكناس) وفي (إشبيلية) ، لا بل راح يسجّل مشاعره أمام أماكن أجداده ، ليربط بين مشاهداته البصرية التي تثبت التطابق التام في البناء والتنظيم ، ومشاعره تجاه أماكن أجداده لتصبح اســـتعادة المكان ضرورة حتمية لديه ، وحلماً لا يتمكّن من تجاوزه أو نسيانه . لذلك ، نجده فَقَدَ ثروته ، وعـــاش طيلة حياته في ربوع (إشـــبيلية) يعمل خادمـــاً عند راقصة إســـبانية جميلة أغرم بها ، يقول آلســـيدو : ((**أما أنا فقد كنت أشعر أنـــي أعثر على أجزاء مفقودة من نفسي في قادس ، في بلنسية ، في جبل البيازين بغرناطة وفي (الروذا الأندالوسيّا) في سهل الجزيرة ، كان يدور بنفسي أنـــي إذ سلكت أحد الدروب الضيقة في أي حيّ من أحياء مدن الأندلس القديمة فسأنتهي حتماً إلى باب صدئ مغلق لو أدرتُ في قفله العتيق مفتاح العودة المعلّق في القاعة المثمنة في دارنا بمكناس لانفتح كأنه أغلق به منذ لحظات**)) (4) . وكما يسجّل آلسيدو الأماكن في

---

(1) أبو رميلة ، هشـام : علاقـات الموحـدين بالممـالك النصرانيـة والـدول الإسـلامية في الأندلـس ، دار الفرقان ، عمّان ، الأردن ، ط 1، 1984 ، ص 93 – 94 .
(2) العجيلي : قصة (قناديل إشبيلية) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص22 - 23 .
(3) سالم ، السيد عبد العزيز : تاريخ المغرب في العصر الإسلامي ، ص 745
(4) العجيلي : قصة (قناديل إشبيلية) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص13 .

الأندلس ليسجل تاريخ أجداده وحضارتهم ، ويسجّل مشاعره وانتماءه إلى أماكن الأجداد . ولهذا ، فقد انتقى من إسبانيا الأماكن التاريخية القديمة التي بناها أجداده العرب ، ثم غادروها عنوةً ، إذ تخبرنا كتب التاريخ أن انفصال الأندلس ولاسيما (إشبيلية) عن جسد المغرب – الأم كان دموياً ، فقد تعرّض أهلها للمذابح الجماعية ، أو الاستبعاد ، أو التهجير ، أو التنصير ، وحُوّلت مساجدها الأندلسية العظيمة إلى كنائس ، وعدّلت مآذنها لتحمل الأجراس [1] .

ومن الرموز المكانية التاريخية التي يستحضرها الراوي إلى قصته (الخيرالدا) ، يقول آلسيدو : ((**كنت أسير في شوارع إشبيلية فيخيل إليّ أن أمواج الوادي الكبير تحدّثني عن أجدادي وأن أجراس الخيرالدا حين تدوي إنما تؤذن داعية إلى طاعة الله تحت لواء إسلامي .كل ما قرأته في بطون الكتب من أحاديث مجد وفخار كان يحيا أمامي في أضواء قناديل إشبيلية**)) [2] .

تشكّل (الخيرالدا) أهم رمز مكاني تاريخي في القصة ، وهي صومعة جامع (إشبيلية) ، وتذكر كتب التاريخ أن (يوسف بن عبد المؤمن بن علي) بدأ ببنائها ، فاستحضر عرفاء إشبيلية والأندلس والمغرب ، وأتمَّ بناءها المنصور الموحدي بعد انتصاره العظيم الساحق على الإسبان في موقعة (الأرك) ، وهي آخر معركة انتصر فيها العرب على الإسبان ، وهي أيضاً أعظم معركة في تاريخ الأندلس والمغرب ، وبعد هذا النصر بنى المنصور مئذنة (الخيرالدا) لتكون شاهداً عظيماً على قوة الدولة الموحدية وانتصارها ، فارتفعت المئذنة شاهقة ، ليكون حجمها وامتدادها معادلاً موضوعياً وواقعياً لعظمة الانتصار الموحدي الإسلامي على الإسبان [3]، ويذكر أن المئذنة حُليت بالذهب [4]، وعندما دخل الإسبان (إشبيلية) اندفع الجنود بغرض تدميرها فتوعدهم ملكهم الإسباني بأنه سيكسر اليد التي ستمتد لتخرب مئذنة (الخيرالدا) ، ولكن تمَّ تعديلها لتحمل الأجراس المسيحية [5] ، فـ (الخيرالدا) التي كانت رمزاً لحكم أسلاف آلسيدو المغاربة ، وضعت فيها الأجراس ، ليصبح انتصار العرب على الإسبان ماضياً انتهى ومضى من دون عودة .

إن الدمج الذي يقدّمه آلسيدو بين دعوة الله من الأسلاف وأصوات الأجراس التي سمعها

---

(1) أبو رميلة ، هشام : علاقات الموحدين بالممالك النصرانية والدول الإسلامية في الأندلس ، ص 419.
(2) العجيلي : قصة (قناديل إشبيلية) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص25 .
(3) أبو رميلة ، هشام : علاقات الموحدين بالممالك النصرانية والدول الإسلامية في الأندلس ، ص 405 .
(4) سالم ، السيد عبد العزيز : تاريخ المغرب في العصر الإسلامي ، ص725 .
(5) نقلا عن : أبو رميلة ، هشام : علاقات الموحدين بالممالك النصرانية والدول الإسلامية في الأندلس ، ص 419 .

تظهر رؤيته الحضارية الرفيعة التي تنظر إلى الأديان جميعها ، بوصفها تدعو إلى السلام والمحبة والإنسانية ، وليس استحضار (الخيرالدا) في القصة رمزاً لانتصار إسلامي على إسبانيا المسيحية ، أو رمزاً إسلامياً مقهوراً تحت الهيمنة المسيحية الإسبانية ، بل جعل أجراس (الخيرالدا) تؤذن داعية إلى طاعة الله . وهكذا ، يترافق حلم استعادة المكان بحلم تحقيق المبادئ السامية التي تدعو إليها الأديان السماوية في الحاضر ، ومن خلال استحضار رمز مكاني أراده آلسيدو إسلامياً ومسيحياً في آن واحد ، يرمز إلى حضارة عربية عرفتها الأندلس في الماضي ، وما تزال قائمة تخبر عن إبداع العرب في فن العمران .

وبهذا ، تتجلى ثقافة الراوي الحضارية ، فالمكان الموصوف تجاوز كونه إطاراً تصفه الشخصية إلى كونه عاملاً مهماً في تحديد خصائصها الفكرية والنفسية . من هنا ، يؤدي المكان وظيفة جمالية ويساعد في إلقاء المزيد من الضوء على الشخصية . وإذا كان العجيلي قد استحضر بعض الأماكن التاريخية في (إشبيلية) ليحيلنا على قراءة تاريخها لنفهم سبب اختياره لها ، فإنه يستحضر في قصة (فارس مدينة القنطرة) الأماكن بأسمائها المعروفة تاريخياً ، وينطلق الراوي من واقعة يوهم بأنها حقيقية ليسرد قصته ، إذ يذكر أنه تعرّف إلى إحدى العائلات الإسبانية في قطار ، ويعمل ربُّ العائلة في تحقيق المخطوطات العربية في إسبانيا ، فيرسل إلى الراوي مخطوطاً يتحدث عن ضياع الأندلس من أيدي العرب، يقرؤه الراوي على القراء ، وقد امتدت القصة التي يقدّمها المخطوط على مساحة واسعة من الجغرافيا والتاريخ ، وهذا الامتداد يفرضه سعي العرب للاحتفاظ بالأندلس ، وتقدّم القصة الأندلس بوصفها المكان الذي أضاعه العرب بسبب خيانة بعضهم بعضاً ، يقول الراوي : ((**كيف جرى ما جرى ، وأضعنا فرساننا وسلبت منّا ديارنا كيف قضى سيدي كيف قضى أبو بكر بن مرداد وقد عهدته بطلاً لا تثبت الكتيبة لحملته ومحمد بن رباح وهو من هو سطوة على الإشبان حتى سموه شيطان العرب مما أوقع فيهم وأغار على ثغورهم**)) [1] .

يموت الفرسان الأقوياء وتتساقط المدن الأندلسية واحدةً تلو الأخرى ، ويؤرخ المخطوط لهزيمة العرب ، ويؤرخ لخيانة بعضهم بعضاً ، يقول الراوي : ((**لابدَّ أنه كان خديعة ، أن نقع في الكمين الذي دبّره ابن ساعر بإشارة توذر أو توذر بإشارة ابن ساعر فيطبق علينا في وادي شرشال فرسان**

---

(1) من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص25 .

الإشبان ينحدرون إلينا من سفوحه لا والله ما تخاذلنا ولا ذعرنا ولا أعطينا بأيدينا ولكنهم أثخنونا بنبل حديد قبل أن نتناولهم بالحراب والسيوف ولقد رأيتُ بين مَنْ قاتلونا عمائم صفراً كثيرة لأهل زنجالة الجبل لم تنفع في إخفائها قلانس من معدن صلب مريشة كانوا يعتمرون بها مثل قوم توذر فقتلوا منّا وقتلنا منهم خلقاً كثيراً)) [1] . فالقصة – المخطوط تركّز على المعارك التي خاضها العرب من أجل الحفاظ على مكانهم . من هنا ، كان التركيز على الأماكن التي دارت فيها المعارك ، لتمتزج أنا المؤرخ الذي كتب المخطوط بأنا الراوي الذي يقرأ المخطوط وبالأنا الجماعية لمجتمع المؤرخ في الزمان الماضي ، ولمجتمع الراوي في الزمان الحاضر لتظهر خسارة العرب بفقدهم فردوسهم قديماً وحديثاً ، وخسارة العرب بوجود خيانة أكبر من خسارة المكان ، فالراوي الذي ينتمي إلى الزمان الحاضر ، يستحضر الخيانة لإظهارها سبباً رئيساً في ضياع الأندلس ، وربما يؤكد الراوي تكرارَ الخيانة من خلال السؤال عن مدينة (القنطرة) ، وإثباته وجود عدد كبير من المدن والقرى التي تحمل الاسم نفسه ، وربما يكون احتلال القنطرة (القنيطرة) في الوقت الحاضر والأراضي العربية المحتلة بسبب خيانة بعض العرب وتآمرهم مع العدو ضد وطنهم .

مما تقدّم ذكره ، نجد أن الوظيفة التسجيلية – التوثيقية التي يؤديها المكان تخدم الراوي في تقديم رؤيته الحضارية ، وموقفه السياسي ، وتسعفه في نقل تفصيلات التاريخ بمصداقية ، كما تسهم هذه الوظيفة في إظهار وعي القاص لحركة التاريخ والمجتمع .

2 – الصراع لامتلاك المكان :

تتجلى الوظيفة التســـجيلية – التوثيقية للمكان أيضاً من خلال الصراع لامتلاكه ، بوصفه الوطن ، فالصراع يدور بين من يملك المكان ومن لا يملكه ، ومن يملكه ينظر إليه بوصفه وجوداً وكينونةً ، ومن لا يملكه يريد انتزاعه بالقوة ، وتحضر الأماكن العربية التي شهدت حروباً مع العدو بقوة في قصص عبد السلام العجيلي وحيدر حيدر ، ويحضر لبنان الذي شهد حرباً طائفية في قصص حيدر حيدر .

وتمثّل فلسطين المكان المنشود في ضمير الشخصيات القصصية ، وتعدّها محطّ الشرف والكرامة ، وقد أرّخت بعض قصص العجيلي للصراع بين العرب والعدو الصهيوني ، ففي قصة (أينما كان) يؤرخ الراوي للصراع بين العرب والعدو الصهيوني في مرحلة جيش الإنقاذ ، وفي القصة يلتقي

---

(1) العجيلي : قصة (فارس مدينة القنطرة) ، من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص 29 .

الراوي برجل فلسطيني في أحد الأبنية الحكومية العربية ، وتعود ذاكرته إلى السنوات التي كان فيها مجاهداً في جيش الإنقاذ الذي ذهب لمساعدة الفلسطينيين في حربهم ضد العدو ، وقد كان هذا الرجل الفلســـطيني كريماً وقوياً استضاف الراوي ومجموعته في منـــزله ، وقد تذكر الأماكن التي مرَّ بها الراوي ، والتي وقعت فيها المعارك فأخذ يؤرّخها ، يقول : ((**كانت أرضه ، هذه الأرض التي أقمنا في قريته لنحميها ولنجعل منها مركزاً لحركاتنا في هذا القطّاع من لواء الجليل ، تقع جنوبي صفد بينها وبين جب يوسف والرامة . جئنا هذه الأرض لنجرّب فيها ، مع الإنكليز ، تجربة جديدة لم نتعرّض إليها حين كنا في القسم الأعلى من لواء الجليل شمالي طريق صفد الرامة – عكا . فقد كانت هذه القرى تقع في القسم العربي من مخطط مشروع التقسيم الذي كان الإنكليز يهيئون أنفسهم للتخلي عن فلسطين على أساسه**)) [1]، إلا أن ذلك حدث في الزمان الماضي ، وفي الحاضر يقف الراوي عاجزاً أمام الفلسطيني لا يستطيع تقديم أية معونة له ، فقد جاء الفلسطيني يطلب الإفراج عن ست بنادق صودرت منه ، يقول الراوي : ((**ماذا أقول له وكيف أتقـــدّم إليه [. . .] هل أقول إننا بعددنا وأسلحتنا وما كنّا نمثّله من دول وقوى وراءنا عجزنا عن أن نحمي أرضه التي كان يحميها بنفسه وأبنائه ؟ [. . .] لقد جاء يطلب ما لا يمكن تحقيقه ... صودرت منه ست بنادق فجاء يتوسّط إلى الرئيس ، ذي الحول والطول ، مدعياً أنه عرفه في ذات مرة في فلسطين ،[. . .] ولكن الرئيس غير فارغ للقاء هذا البدوي الخرف ، وإذا فرغ له فإنه لن يلبي طلبه ، فإن هؤلاء البدو الشياطين الذين يتســـللون كل يوم من الحـــدود لا يؤتمنـــون لا على ســـلاح ولا على أرض ولا على وطن**)) [2] .

وهكذا ، تحبط هزيمة النكبة أحلام الراوي وأحلام الرجل الفلسطيني باستعادة المكان ، كما تحبط السلطة (الرئيس) أحلامهما ، ويشكّل شعور الراوي بالعجز عن مساعدة الفلسطيني ، وعجز الفلسطيني عن مواجهة عدوه من دون مساعدة إخوانه العرب ألماً كبيراً لا يقّل عن انكســـار حلم استعادة المكان . ويتخذ حلم استعادة المكان – الوطن شكلاً أكثر إيلاماً في قصة (كفن حمود) للعجيلي ، وفي القصة يستشهد حمـــود في فلسطين في معركة (الشجرة) ، ويُترك فوق الأرض وحيداً من دون قبر ، ومن دون كفن ، وتعيش أمه على أمل أن يصل الكفن إلى ولدها ، وأن يوارى الثرى ، وحلم استعادة المكان هو حلم استعادة الابن ، هنا ، يقول الراوي : ((**كلما دار حديث**

(1) العجيلي : قصة (أينما كان) ، من مجموعة (الحب والنفس) ، ص 49 – 50

(2) القصة نفسها ، ص 59 .

النكبة وسمعت عمتي نجمة لفظة فلسطين سألت في لهفة : أترى فتحت الطريق لألملم عظام ذلك الصبي؟ قضية فلسطين كلها بالنسبة إلى عمتي نجمة هي قضية طريق مسدودة لا بدّ ، لا بدَّ ، من أن تفتح . إن لم تفتح اليوم فستفتح غداً. فشل القادة ، ويئس الساسة ، وتآمر الزعماء ، وثبطت همم المتحمسين ، ونفض كثير من الناس أيديهم من الأرض المسلوبة . ولكن عمتي نجمة لم تفقد إيماناً ولا أضاعت ثقة . فهي ترتقب اليوم الذي تزور فيه عظام ابنها ارتقاب المؤمن وعد ربّه ، في هدوء واطمئنان)) (1) .

ولأن ضياع فلسطين كان نكبة ونكسةً في آن واحد ، فقد ترك آلاماً حادة في نفوس الشخصيات القصصية التي خافت من فقدها إلى الأبد ، فكان لا بدَّ من البحث عن أسباب الهزيمة ، وفي بعض قصص حيدر حيدر يفضح الراوي جـــانباً من الخيانة التي تعرّضت لها الجيـــوش العربية ، ففي قصة (التموجات) يعنـــون الراوي العليم المقطع الأول من القصة بـــ (مشهد رمزي خاص من سيناء الـــ73) ، ويسرد فيه كيفية قتل الغزلان ، يقول : ((**ما تزال الغزلان الجامحة تتواثب كأمواج بحر ، في الوقت الذي كانوا يقتربون فيه ببنادقهم سريعة الطلقات وستراتهم الخاكية . فجأة من الأمام والجوانب ، فوجئت الغزلان بالكمائن فابتدأ دوار الشمس إذ ابتدأ الإنهاك راحت الغزلان تتهاوى وتركع . وفي تلك اللحظة الخائنة انهمر الرصاص من الوراء والأمام والجوانب كان القطيع الآن داخل الدائرة المغلقة في عمق الصحراء المهجورة))** (2) .

بقراءة تاريخية نجد أن الراوي يرمز بالغزلان إلى الجنود الذين قتلوا غدراً بأيد عربية وليس بأيد صهيونية ، وكي يحدّد الراوي أسباب الهزيمة يستحضر الماضي القريب بما فيـــه من بطـــولة وخيانة ، وتبدأ مراجعة الذات ، والسؤال ، والشك ، والفضح أيضاً ، ففي قصة (الشموس الساطعة) لحيدر حيدر تقدّم الشخصيات القصصية رؤاها لأسباب الهزيمة ، ولما حلَّ بالعرب ، معتمدةً المكاشفة الصريحة حيناً ، وجلد الذات حيناً آخر ، ((**قال أحدهم : هزمنا لأننا لم نكن علميين . هذه معادلة رياضية لا تقبل الجدل . وقال آخر: ولم يكن للشعب دور في المعركة . وزفر الضابط : لم تكن هناك وحدة .**

استطرد الأول بعد أن تناول جرعة : كان الغرب ضدنا لأننا كنا ضد أنفسنا . كنا نجعجع ونشتم ونهدّد بسحق إسرائيل ورميها في البحر [. . .] ولكن لماذا ندفع نحن ضريبة الاضطهاد النازي

---

(1) العجيلي : قصة (كفن حمود) ، من مجموعة (الحب والنفس) ، ص68 .
(2) من مجموعة (إغواء) ، ص80 .

لهؤلاء اليهود ؟)) [1] .

ومهما كانت أسباب الهزيمة فالنتيجة واحدة هي ضياع جزء من الوطن ، ومعه ضاعت بعض الشخصيات القصصية ، وتاهت في أرض العرب ، ترزح تحت وطأة بعض الأنظمة المستبدة ، فالشخصية ضحيّة ضياع مكانها، و لم تجد في أماكن الآخرين الملجأ والطمأنينة، و لم تبحث عن أماكن تحقّق لها ذاتها ، فقد بقيت مشدودة إلى مكانها المسلوب ، ترى أماكن الآخرين حدوداً فقط ، يقول الراوي : ((**الدروب . الدروب . بحثاً عن نقطة ، عن أرض صلبة بعد أن ضاعت الأرض وخيم فوقها غزاة غرباء قدموا من خلف البحار. ومن مكان إلى آخر ، من قطار إلى قطار ، من مقهى إلى خمارة ، من شارع إلى فندق ، شرطي الحدود يسأله ، وقاطع التذاكر ، والحارس الليلي ، وصاحب الفندق : هويتك ؟ وإذ يهزّون رؤوسهم رفضاً ، يندهش : أليس للفلسطيني هوية في هذا العصر))** [2] .

من هنا ، نجد أن سيد حجاب يعيش معاناة مضاعفةً ، وهي ضياع الوطن ، وضياع في أرض الآخرين ، غربة قســرية عن الوطن ، واغتراب في أماكن الآخرين ، وحتى يستعيد سيد حجاب مكانه ، يقوم بعملية استشهادية ، فيحمي رفاقه ، ويوقع أضراراً في صفوف العدو ، هذا كل ما يستطيع فعله كفرد ، يقول الراوي : ((**من العالم ، ومن حياته ، ومن جيرانه السعداء ، ومن تلك (اللو) القاصرة ، سَخِر سيد حجاب وهو يشعل الفتيل طائراً نحو الجنود المتحفزين لاصطياده . مرة أخرى وهو يقترب من مجد الموت انطلق قطار حياته جامحاً كشرارة . منذ عشرين عاماً اقتُلع جذره ، وضرب في الآفاق تحت كل سماء . كان غريباً كالوحش . ولم تكن له شمس . اغتصبوا أرضه وصبايا وطنه . وعلى جميع الدروب التي عبر لاحقته سياط الازدراء . — للناس وطن وأنا لا وطن لي . للناس شجر وشجري منهوب))** [3] .

وكما تحضر فلسطين بقوة في قصص العجيلي وحيدر حيدر كذلك يحضر لبنان ، بوصفه وطناً سلب جزءٌ منه ، وبوصفه مكاناً شهد حرباً طائفيةً في الوقت ذاته ، فيؤرخ الراوي في بعض قصص حيدر حيدر للمقاومة ، وللحرب الأهلية في لبنان ، ففي قصة (نصب تذكاري لرجل منتحر) يستذكر الراوي انضمامه مع أحد أصدقائه إلى المقاومة في لبنان بقوله : ((**في ليالي المنافي الحزينة**

---

(1) حيدر : قصة (الشموس الساطعة) ، من مجموعة (إغواء) ، ص120 .
(2) القصة نفسها ، ص118 – 119 .
(3) القصة نفسها ، ص122 – 123 .

والمضطربة ، استعدنا معاً ذكريات حميمة ، مؤلمة ، تشحن الأعصاب . العمل السري في دمشق . الانضمام إلى المقاومة في بيروت . إيقاعات الحرب الأهلية بأهوالها وتموجاتها الدموية مواجهة الاجتياح الإسرائيلي الأول الــ 78 في الحاصبانـــي ثم الثانـــي في الحدث والرويس والليلكي من ضاحية بيروت الجنوبية)) [1] .

يتحدّث الراوي عن مقاومة القوى الوطنية اللبنانية والفلسطينية في المرحلة التي سبقت ظهور المقاومة الإسلامية عام 1982 م ، ويتعمّد ذكر الأماكن بأسمائها الحقيقية المعروفة بمقاومتها للعدو الصهيوني ، ويؤرخ الراوي لخروج المقاومة من بيروت سنة 1982 ، مستحضراً رأيين متناقضين للشخصيتين القصصيتين غيلان وإسماعيل ، يقول غيلان : ((**في غمرة مفاوضات المقاومة مع المبعوث الأميركي ، واللغط حول الخروج من بيروت حدث بيننا شجار حاد . هو كان على يقين أن المقاومة ستبقى وتقاتل حتى لو اقتحم الإسرائيليون بيروت : إنها الكومونة الفلسطينية التي سيتحدث التاريخ عنها . وأنا كنت على يقين مضاد بأن المقاومة ستحاول الخروج بشرف سياسي بعد أن خسرنا الحرب))** [2] .

يتحقّق يقين غيلان ، وتخرج المقاومة من بيروت ، ليؤرخ الراوي لهذا الحدث الفني (من خلال السرد القصصي) ، والتاريخي (من خلال التاريخ الحقيقي) ، لينتهي الأمر بالشخصيتين القصصيتين إلى هروبهما من الوطن ، يقول غيلان : ((**ما جرى يوم خروج المقاومة من بيروت ، حدث يذكر بيوم عاشوراء أو سقوط غرناطة ، المدينة ترتدي حدادها وهي تودع مقاتليها بالرصاص والدمع والرز الأبيض [. . .] مهرجـــان صاعق مخذول لمدينة تتقوض . تتكســـر أعمدة هياكلها وتتيتم [. . .] وهي الآن مستسلمة لتستباح . هكذا رسم إسماعيل المشهد بعد أسبوعين من خصومتنا ونحن في الطريق من لارنكا إلى نيقوسيا .**

– هلكنا . سقطت الكومونة في بيروت وانتهينا . وأضاف : في تاريخنا المعاصر فاصلان يشيران إلى النهاية : هزيمة الــ 67 وانسحاب المقاومة في الــ 82 من بيروت . العرب لا شيء في هذا الزمن)) [3]. ينتهي المقاوم إســـماعيل إلى يائس مهزوم بعيد عن وطنه ، يستذكر أصدقاءه من المقاومين وأماكن مقاومتهم : ((**في غمرة هذا الضباب قال شيئاً عن الذين استبسلوا وقاوموا**

---

(1) حيدر : قصة (نصب تذكاري لرجل منتحر) ، من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص103

(2) القصة نفسها ، ص111 .

(3) القصة نفسها ، ص 112 .

وضحوا في تل الزعتر والخيام وعين الحلوة وأنصار وقلعة الشقيف)) [1] .

يظهر الصراع لامتلاك المكان المقاوم للعدو صراعاً لامتلاك الوطن ، أما الصراع الذي ينشأ بين المجموعات البشرية في الحرب الأهلية فهو صراع لهدم المكان – الوطن ، وهو استيلاء على مكان الآخر بقصد إذلاله وقتله .

وفي قصة (وشـــاح وردي لرجل منتحر) يؤرّخ الراوي لبداية الحرب الأهلية اللبنانية يقول : **((عندما ارتدت بيروت وشـــاح الندم والمخاض ، ذعرت الفئران والســلاحف وخفاش الليل [. . .] بين فسحة الهدوء التي رانت على الشياح وعين الرمانة ، تأبط مثقفو أرصفة بيروت حقائبهم وأرصدهم ونساءهم ، واحتجاجاهم الدونكيشوتية ، ثم ولوا الأدبار من بيروت التي ابتدأ حريقها))** [2] . تظهر الحرب الأهلية بوصفها حريقاً للمكان – الوطن ، بدل حرق الأعداء للمحافظة على المكان ، وينهض فعل الانتصار على الآخر باحتلال أراضيه ، فكل مجموعة تسفك دماء المجموعات الأخرى ، وتنتهك حقوقها ، ويذكر راوي قصة (وقت للجمر) بعضاً من أحداث الحرب الأهلـــية ، يقول : **((يتجهم المفوض السياسي قليلاً . في أعماقه يدرك ويرى لون الحرب يقرأ في عيني شحرور شيئاً غير مألوف . تحول جديد لرجال ما عادوا عاديين تحت وهج الحرب الأهلية . يبدو أن هذه الحرب ستطول . حرب عصابات الجبل ما تزال في بدايتها ، لقد اكتسح الوطنيون معاقل الفاشست الوعرة .**

– كانت معركة (المتين) أسطورة ، حتى نحن لم نصدق أن البلدة سقطت بهذه السرعة [. . .] أسبوع كامل استغرق التخطيط لاقتحام هذا الثغر الجبلي المنيع . ثلاثة أيام قبل الاقتحام والمقاتلون بين الصخور تحت القنابل .[. . .] قتال الشوارع كان ضارياً . الأزقة والشوارع كانت مغطاة بالدم . لقد ســحبوا قتلاهم وجرحاهم الذين قــدروا بأكثر من خمســين . عطبنا لهم ثلاث دبابات داخل البلدة))[3] ، إنها عملية قتل ، يصنعون من خلافاتهم عداوات ، لتبدأ فيما بينهم عمليات القتل المجاني ، القتل للقتل فقط ، ينميه الحقد والانتقام ، لا التضحية بالدم من أجل استعادة المكان – الوطن من العدو .

تتعايش الحرب الأهلية والمقاومة الوطنية في مكان واحد ، ناس يتناحرون فيما بينهم ، وآخرون

---

(1) حيدر : قصة (نصب تذكاري لرجل منتحر) ، من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص 119 .
(2) حيدر : قصة (وشاح وردي لرجل منتحر) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص104 .
(3) القصة نفسها ، ص91 – 92 .

مؤمنون بمقاومة العدو الصهيوني ، ويتعايش العنف والبطولة في مدينة واحدة ، ليفضح الراوي الفرق بين الموتين ، ومن ثم بين الموقفين : دموية قتل الأهل – أهل الوطن ، وبطولة في مقاومة الأعداء ، والاستشهاد من أجل الوطن . ويأتي الحل والخلاص على لسان إحدى الشخصيات القصصية في قصة (وشاح وردي لرجل منتحر) ، يقول الراوي : ((**في قواعد المقاومة أمضى عبد الله شهراً ، كان يأكل وينام ويتحرك مع الفدائيين [. . .] صرخ وهو يتراجع . هذه القيادة حفّارة قبور . إنها متواطئة مع الأنظمة . العدو يجثم في قصور العواصم العربية ، وهذه القيادة لا ترى غير إسرائيل ، إن واجبنا كجزء من الطبقة العـــاملة العربية وحلفاء لها أن ندرك أن حرب الشعب وحدها التي تحرر فلسطين وتقيم سلطة الثورة . لا بدّ من فيتنام أخرى وإلا فليحمل كل منّا كفنه**)) [1] .

للفدائيين والمقاومين أساليبهم المختلفة عن أساليب القيادة في تحرير الأرض ، وهذه مشكلة كبيرة في استعادة المكان ، فتكون استعادته حلماً مستحيلاً عند الشخصية القصصية .

وهكذا ، فقد أدت الوظيفة التسجيلية – التوثيقية دوراً مهماً في نقل الصراع لامتلاك المكان ، ليكون الســـرد القصصي مؤرخاً لأحداث مكانية ، وأمور سياسية تشكل جزءاً مهماً من التاريخ العربي .

3- الوظيفة الجمالية (Esthetique) :

يدرس البحث المكان القصصي بوصفه مكاناً فنياً ، صنعته لغة القاص استجابةً لضرورات التخييل السردي ، وهذا يعني أن جمالية المكان ترتبط بإمكانات اللغة على التعبير عن التصورات المكانية التي يقدّمها كل من الراوي والشخصيات القصصية ، وعن المشاعر التي يحملونها تجاه أماكنهم ، وإذا كان الراوي في الوظيفتين الإيهامية والتســـجيلية – التوثيقية يحيل على المكان – المرجع الواقعي ، أو يوهم به ، فإنه في الوظيفة الجمالية لا يعتمد الإيهام بالواقع ، أو الإحالة عليه ، لأن جمالية المكان ((**تدخل في نطاق تحقيق أدبية النص ، والتركيز عليه بوصفه غايةً في حدّ ذاته**)) [2] .

فوظيفة المكان الجمالية تتحقّق عندما يُظهر المكان دلالةً ما ، أو يحمل رمزاً ما ، وفي الوظيفة الجمالية ((**يركّز المرسل على جماليات اللغة واستغلال طاقاتها الشعرية التي لا يمكن امتصاصها إلا**

---

(1) حيدر : قصة (وشاح وردي لرجل منتحر) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص164 – 165 .
(2) حسين ، خالد حسين : المكان الروائي : وظائف وأبعاد (مقاربة نظرية) ، جريدة الأسبوع الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع (1085) ، كانون الثاني ، 2008 م ، ص8 .

عن طريق النظم والتشكيل)) [1] .

وعليه ، نفهم أن جمالية المكان هي قدرة اللغة على خلق معادلات شعورية ، تمكّن القارئ من الدخول إلى العالم النفسي للشخصيات القصصية ، فيقرأ مشاعرها وعواطفها ، ويعرف انفعالاتها تجاه أماكنها وأماكن غيرها ، وهذا يتطلّب من الراوي أن يُخْضِع لغته لعملية انزياح ، أو انحراف من معناها المعجمي إلى معنى دلالي آخر [2]، فيبتعد بلغته الوصفية عن الاستخدام المألوف ، ومن ثم عن المكان – المرجع الواقعي ، أو عن الإيهام به ، ويجعل مكانه مختلفاً ويشحنه بدلالات ورموز وإيحاءات تجعله يؤدي وظيفة جمالية في السرد القصصي .

يقيم الراوي علاقات بين الكلمات بشكل مختلف عما هو مألوف في العلاقات السياقية المألوفة ، وهذه العلاقات يشكلّها الراوي متبعاً أسلوبين هما :

أ – إخبار مباشر في سياق السرد :

ونجده في قصة (غسق الآلهة) لحيدر حيدر ؛ إذ يتحدث الراوي عن معاناة آمـــاليا من القهر والظلم ، وعن أحلامها ، يقول : ((**كانت تلك المرأة المغدورة مطوّقة بالكوابيس [. . .] ترى مدناً جميلةً ومدارس تخرج منها فتيات بأثواب بيض يرتدين قبعات مزدانة بالريش ، وهنَّ يتأبطن محافظهن المدرسية ، يجرين جذلات فوق عشب بلون البحر وأقواس قزح))** [3].

المرأة مغدورة ومطوقة بالكوابيس وهذا ينبئ بالقهر والعذاب . لذلك ، فهي تحلم بما تفتقده في واقعها ، مدرسة وفتيات يلبسن ثياباً جميلة ، يجرين فوق مكان يؤدي – من خلال وصفها إياه – وظيفة جمالية في السرد (عشب بلون البحر وأقواس قزح) ، تتحدّد جمـــالية (المكان – الحلم) ، هنا ، عبر الانزياح ، إذ لا رابط مشترك بين العشب بلونه الأخضر ولون البحر الأزرق ، وألوان قوس قزح ، فالراوي يزيح الحقيقة الواقعية المتمثّلة بالألوان المعروفة للمحسوسات التي يستخدمها ، باتجاه واقع خيالي أو حلمي ، فيؤدي المكان – الحلم وظيفة جمـــالية تعبّر عن قهر آماليا وأحلامها بحياة افتقدتها ، فعاشتها في أحلامها ألواناً جميلةً متناغمة فيما بينها ، بعد أن امتزجت حياتها في الواقع بالظلم والأسى ؛ إذ تعرّضت لحادث اغتصاب من طبيب متوحش ، وترك هذا الحدث آثاره في

---

(1) خمري ، حسين : فضاء المتخيل ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 2001 م ، ص85 .
(2) ينظر : ياكبسـون ، رومان : قضايـا الشـعريـة ، ص 24 حتى 33
(3) من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص80 .

ذاكرتها ، يقول الراوي : ((**فيما بعد سيتدلّى الحدث في سقف الذاكرة وشاحاً أسود**)) [1] .
الحدث هو فعل أحزانها ، ولوّن ذاكرتها التي أصبحت مكاناً له سقف ، وقد تدلّى فعل الإيلام وشاحاً أسود ، فعل الإيلام لوّن المكان – الذاكرة بلون أسود ، وامتد مساحة تناسب اتساع المساحة التي يفرضها لفظ (وشاح) وقد تدلّى (الحدث – الفعل) في أعلى مكان من ذاكرتها ، هذا الموقع الذي اتخذه يدلُّ على أنه أقسى حدث مرَّ في حياتها ، فهو لا يمحى ولا ينسى . وبهذا ، فقد استطاع القاص أن يجعلها تتمثل جملة من الأحاسيس التي أثارها المكان بحمولاته التذكّريّة ، فيرتفع بالمكان من الوجود الفعلي إلى الوجود المتصور في أعماق الذات [2] .

ويكشف الراوي عبر الوظيفة الجمـــالية للمكان أوضاع الشخصيات القصصية ، وحالاتها النفسية ، ففي قصة (حكايات النساء) مقطع (إغواء) تقتحم فتاةٌ بيت رجل وحيد لتحدثه عن معاناتها وآلامهـــا ، يصف الراوي حالة الرجل بعد دخـــول الفتاة إلى بيته ((**الرجل المباغت ، والمستكِن قرب أبواب البحر اضطربت عزلته فتشرد الهدوء**)) [3]. البحر مكان واقعي ، لكن الراوي يقدّمه بأبواب ، فهل هي أبواب تفضي إلى حديقة ، أو إلى غرفة نوم ، أو إلى غرفة للراحة ، أو هي أبواب مدن ، أو أبواب للبيت ؟ .

للبحر دلالات كثيرة كالغدر حين تهبُّ عليه العواصف ، أو يدل على الجمال ، بوصفه مكاناً جميلاً ، أو يدل على أنه مكان عميق تختبئ الجواهر واللآلئ في قاعه ، ويضم كائنات مختلفة بعضها جميل مسالم وبعضها الآخر متوحش . وقد يدلُّ وصف الرجل بالمباغت والمستكن قرب أبواب البحر على أن الأبواب تشـــير إلى أن الرجل على مفترق خطر في حياته ، أو أنه أمام خيار صعب ، فهو قلق ، وفي موقف لا يحسد عليه .

ويتكرر ذكر (أبواب البحر) في مقطع (ابتهال) من القصة نفسها ، والمقطع يتحدث عن رجل حلم ببناء (شاليه) على شاطئ البحر ليعيش فيه مع زوجته وأولاده ، لكن أحـــلامه تنتهي إلى زوال ، إذ يختلف الزوجان ، ليذهب كلٌّ منهما في طريق .

يسرد الراوي العليم بداية الحلم فيقول : ((**هنا على أبواب البحر سينسى مع أطفاله القادمين**

---

(1) حيدر : قصة (غسق الآلهة) ، من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص80 .
(2) ينظر : مؤنسـي ، حبيب : فلسفة المكـــان في الشـــعر العـــربي (قـــراءة موضـــوعـــاتية جمـــالية) ، مـــنشـــورات اتحـــاد الكتـــاب العـــرب ، (د.ط) ، 2001 ، ص 127- 128
(3) حيدر : من مجموعة (إغواء) ، ص43 .

والزوجة الجميلة أحزان ومآسي الزمن الماضي)) [1] . ربما تدلُّ أبواب البحر ، هنا ، على التمرد على الحزن ومآسي الزمن الماضي ، أراد أن يفتح الأبواب على الفرح والراحة .

يكوّن الراوي عبر شحنه الكلمات بدلالات تختلف عما هو مألوف ، علاقات سياقية جديدة ، تُظهر مشاعر الشخصية القصصية التي تقدّم بدورها رؤيةً تجعل المكانَ موضعاً للإحساس بالآخر ، ففي قصة (نصب تذكاري لرجل منتحر) لحيدر حيدر ، يقرأ الراوي رسالةً ترسلها إليه صديقة ، تخبره فيها بانتحار الصديق المشـــترك بينهما ، ووقعِ الحدث في نفسها تقول : ((**وأنا عائدة من المقبرة ، أحســـست داخل كهف من المرارة والفـــراغ ، بالعبث والندم والرغبة في نوم طـــويل لا أستيقظ منه [. . .] لقد عاش ومات بلا وطن ولا أسرة ، ولا أمل بمستقبل بعد انهيار حلمه الأخير . المشهد : ندبة تشبه سقوط حجر في هدأة الغسق فوق سطح بحيرة راكدة))** [2] .

الكهف في الأصل مكان حسي ، ولكنها تجعله كهفاً من المرارة والفراغ ، وهما شـــعوران نفسيان ، إنها تجمع الحسي إلى المعنوي ليصبح كهفها مكاناً مصنوعاً من الألم ، وهو كهف يدلُّ على مسكن الإنسان الأول ، حزنها يتأصل ويتجذر في نفسها ، وهي تشعر بأنها وحيدة في حزنها ، وربما أسعفها لفظ (الكهف) في التدليل على ذلك ، بحزنها تتحول الأماكن إلى حزينة أيضاً ، فهي تصف حدث موته بـــ (المشهد : ندبة تشبه سقوط حجر في هدأة الغسق فوق سطح بحيرة راكدة) ، وفعل الموت مشهد لا تنساه ، وهو ندبة ، والندبة لا تأخذ ، هنا ، معناها المألوف كعلامة على الجسد ، إنما هي ندبة كبيرة فسطح البحيرة الراكدة يجعل سقوط الحجر مدوياً ، وهدأة الغسق تزيد الدوي ، فتبدو الندبة التي شكّلها السقوط المفاجئ أكثر اتساعاً وأكثر رجرجةً للماء ، إنها تغيّر شكل سطح البحيرة الراكد إلى حركات دائرية تتسع حتى تتلاشى ويعود إلى البحيرة هدوؤها ، ولكن الحدث – الندبة لا يتلاشى ولا يموت ، كأنها تشبّه ثبات الندبة التي تركها رحيل الصديق الحبيب في نفسها بثبات الندبة التي يحدثها سقوط حجر ، فالفعل (تشبه) مضارع ويدل على الاستمرار ، وهذا يعني استمرار السقوط ، وينسجم التشبيه مع الندبة الثابتة ، وهذا انزياح فضلاً عن التشكيل السياقي الجديد الذي تقدّمه عبر تشبيه المياه التي تتحرك بالندبة ، تريدها ثابتة ودائمة كثبات الندبة ، ويبدو أن مقدار الألم واحد بين الصديقة وصديقها الذي انتحر ، ففي آخر بطاقة وصلت منه إلى الراوي تحدث عن ألمه ويأسه ، وفي آخر سطر كتب ((**النيران انطفأت في أعالي الجبال والظلمة تزحف فوق**

---

(1) حيدر : قصة (حكايات النساء) ، من مجموعة (إغواء) ، ص65 .
(2) من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص99 – 100 .

غابات الروح)) [1] ، فبعد حرب خاضها الوطن ، وبعد خسارة الوطن ، وبعد نفيه ، ثم عودته إلى بيروت انتحر ، وقد كانت حياته سلسلة طويلة من الانكسارات والانهزامات ، وقد انطفأت آماله كلها (النيران انطفأت في أعالي الجبال) ، وغدت روحه غابات ، إنه يضيف لفظ (غابات) مكان حسي ، إلى الروح وهي لفظ (دلالي) مجهول المـــاهية ، يجعل لروحه غابات تزحف فوقها الظلمة ، وربما يكون إحساسه بالموت قبل فعل الموت الذي تمناه ، وحقّقه على مستوى السرد القصصي .

تحقّق الوظيفة الجمالية للمكان حضوراً قوياً يطبع القصة بطابعه الخاص ، سواء أعكس فرح الشخصية أم حزنها ، ففي قصة (حكايات النساء) يسرد الراوي في مقطع (دنس) معاناة امرأة يقول : ((**شد ما بدت تلك المرأة مجروحة وممرورة . جرحها يكاد يفيض من شفتيها ومن نوافذ الاحتقان المســـدودة في كهوف الروح المظلمة))** [2] . فإذا كان الجرح يمثّل ألم المرأة وظلمها ، والجرح يُرى في الجسد ، فإن جرح هذه المرأة لا يرى فقط ، بل يفيض بقوة وغزارة من شفتيها ، ومن نوافذ الاحتقان المسدودة في كهوف الروح المظلمة ، فمقرّ الجرح عميق وبعيد ، ويفيض على الرغم من أن نوافذ الاحتقان مسدودة ، وموجودة في كهوف روح مظلمة ، الجرح مرئي يفيض من نوافذ (مكان حسي) ، ولكن مفردة نوافذ تضاف إلى الاحتقان لتختص النوافذ بالاحتقان ، هنا ، شدة الاحتقان ولّدت نوافذ ، ولكنها مسدودة ، مغلقة بقوة سيطرة الرجل على المرأة ، التي بات لروحها كهوف مظلمة ، إنه يمكّن الروح ، فيجعلها مكاناً له كهوف وهي مظلمة ، وسواء أقصد الراوي بالمظلمة صفة للروح أم لكهوف الروح فالأمر سواء ، وهو في الحالتين يدلُّ على الحزن والسوداوية اللذين فرضهما عليها مجتمعها المتمثل بالأسرة والزوج .

يتفنّن حيدر حيدر في إقامة علاقات جديدة بين الكلمات ، عبر علاقات إسنادية جديدة ، ففي قصة (الفيضان) يصف الراوي المصاعب التي واجهت الشخصيتين القصصيتين في الصحراء :((**فوق الكثبان كان الصمتُ يُرى وهو يزحف زحف الظلال الشاحبة . كان الصمت يسمعُ من خلال هذا الهدوء الجنائزي ، ومن هذا الصمت كان يخرج شيء رهيب جليل متوقّع لا يمكن تسميته . ظلال الحياة والموت المتداخلة تموّجت ثم تجمعت في حشرجة صعدت من صدر الرجل))** [3] .

---

(1) حيدر : قصة (نصب تذكاري لرجل منتحر) ، من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص126 .
(2) من مجموعة (إغواء) ، ص55 .
(3) من مجموعة (الفيضان) ، ص117 .

الكثبان مكان محسوس يُرى ، أما الصمت فكيف يُرى ، ويزحف ، ويسمع ؟ الصمت يسيطر على الأشياء كلها ، ويحتوي الشخصيتين القصصيتين ، وتتحول الصحراء إلى صمت رهيب ، والصمت يختـــزل الصحراء كلها بقساوتها وجفافها ، والشخصية تقاوم الموت في الصحراء ، وتنقذها رطوبة الليل ، إذ يندى قميص الشخصية الأخرى ، وتمسح به وجهها ، وبهذا ، تنتصر الحياة على المـــوت ، يقول الراوي : ((**في مكان ما من نفسه كانت قطرة مضيئة تسقط كلما حاول النوم ، كانت القطرة تُوقع رنيناً على سطح الروح فتظل بقعةً مركزية في حالة صحو وإضاءة بينما الأطراف تتشح بغلالة النوم**)) (1) . يصرُّ الراوي على تمكين الروح ، فيجعلها مكاناً له سطح تسقط عليه القطرة ، فيُسمع لوقعها رنينٌ .

وهكذا ، تصبح العلاقات الجديدة بين الكلمات باستخدام أسلوب الإخبار المباشر عنها حقيقةً يوهم الراوي بها ، وكأنه يسرد حدثاً متيقناً من وقوعه ، وتقديم المكان جمالياً يُظهر مستوى الشخصيات النفسي في سياق المكان المتصوّر ، فضلاً عن أثره في استثارة الاستجابة الجمالية عند القارئ .

ب – أنسنة المكان :

قد يسند الراوي بعض الأفعال الإنسانية إلى المكان ، فيؤنسنه ، ويبعث فيه الحياة ، ويحوّله من جامد ساكن إلى شخصية قصصية تشعر ، وتتحرك ، وهو يسقط انفعالاته ومشاعره ، وانفعالات الشخصية القصصية ومشاعرها على المكان ، للتعبير عن مواقفه ومواقفها ، ففي قصة (التموجات) لحيدر حيدر يشهد المكان ممثّلاً بالأرض والصحراء حدثاً أليماً هو قتل (الغزلان – الجنود) غدراً ، فيشارك المكانُ الراويَ آلامه ، يقول : ((**راحت الغزلان المذعورة تثب نحو الأعالي وهي تتصادم وتتلقّى الرصاص في الرأس والصدر والفقرات وابتدأت الصحراء تصرخ وتنـــزف . كانت الأرض تتوجع بأصداء بعيدة جارحة ، [. . .] وقال بشر الغزاوي . انتهى عصر الحب وجاء زمن القتل**)) (2) .

يستعير الراوي من الإنسان صفات الحزن والألم ، ويلصقها بالأماكن ، فتبدو أشبه بإنسان يشارك بانفعالاته ومشاعره الشخصيات القصصية ، فالصحراء تصرخ غضباً على مَنْ غدر وأعطى

---

(1) حيدر : قصة (الفيضان) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص117 .
(2) من مجموعة (إغواء) ، ص80 .

الأوامـــر بالقتل ، وتنـــزف ، ويسكت الراوي عن ذكر الدم الذي تنـــزفه ، ليفتح أقانيم دلالية عديدة ، فيبدو لنا أنها نزفت دماء أبنائها . بهذا ، أدى الصمت عن المنـــزوف وظيفة جمالية في التعبير عن مشاركة المكان الإنسان في آلامه ، ثم الأرض تتوجع ، لماذا أردف الراوي مكانين وراء بعضهما الصحراءُ تصرخ وتنـــزف ، الأرض تتوجع على أبنائها الذين قتلوا غدراً . الصحراء والأرض شريحة مكانية واحدة ، وقد أراد الراوي من ذكر (الصحراء) تخصيص صحراء سيناء ، فالمقبوس من مقطع بعنوان (مشهد رمزي خاص من سيناء الـــ73) ، وأراد الراوي من ذكر الأرض تعميم مكان الألم وتوسيعه ، فالأرض كلها تتوجع لما حدث في الصحراء . وهكذا تكوّن الأحداثُ السردَ ، لتعبر عن الواقع تعبيراً رمزياً .

وتُسقِطُ الشخصية القصصية مشاعِرَها على المكان فتؤنسنه ، لإيجاد الجو النفسي المطلوب ، فأنسنة المكان وسيلة لوصف إحساس الشخصية القصصية به وبالآخرين ، ففي قصة (صيف محترق) لحيدر حيدر تفرح الأم لعودة ابنها سالماً من الحرب ، فيفرح معها البيت ، تقول : ((**حمداً لكل شيء على سلامتك [. . .] فرحٌ غامر كهطول المطر . كأشعة الشمس الشتائية ، أزهر في ضلوع البيت اليتيم . أشعلت الجدة مجمرةً من البخور فانعقد الدخان وفاحت الروائح ، حملتها الريح للجيران احتفالاً بالفارس الذي نجا**)) [1] .

يتفاعل البيت مع الشخصيات الفرحة ، فيفرح معها ، ويتحول البيت عبر أنسنته إلى شخصية قصصية تشارك الشخصيات الأخرى في مشاعرها ، فكما فرحت الأم والجدة أزهر الفرح في ضلوع البيت ، فرحاً بالعائد ، فالبيت ، هنا ، جزء من شخصيتي الأم والجدة ، وامتداد لهما . لذلك ، عندما فرحتا فرح معهما .

ويلجأ الراوي في قصص عديدة إلى أنثوية المكان فيحقّق من خلال أنسنة المكان توأمة بين المكان والمرأة ، فيشبه المكان بالمرأة في كثير من القصص ، ففي قصة (وقت للجمر) لحيدر حيدر ، يقول الراوي : ((**وبيروت تلوح امرأة حزينة في أزمنة الجمر . امرأة كانت بهية في أزمنة الأرصدة والشعراء المأفونين . جاءها الفرح المميت وهي نائمة تحت سماء عارية ، فوق عراء بهيج كان يصدي بالحب ورقصة الجيرك الوحشية**)) [2] .

يحـــول الراوي المكان إلى امرأة تنبض بالحياة ، وبيروت امرأة ، حزينة ، بهية ، نائمة تحت سماء

---

(1) من مجموعة (الومض) ، ص33 .
(2) من مجموعة (الوعول) ، ص97 .

عارية ، فوق عراء يختصر من خلال أنســـنة المكان مراحل التاريخ الذي مرَّ على المكان (بيروت) أيام الحرب الأهـــلية ومآســـيها ، كما يعكس فرح المرأة – المكان أيام السلم .

ويمزج الراوي في بعض قصص حيدر حيدر الطبيعة بالمرأة فتتماهى المرأة مع المكان مجسّداً بالطبيعة في عدد من قصصه ، كلٌّ منهما يكمل الآخر ، ونجده يؤنســـن الطبيعة جاعلاً منها امرأة حيناً ، أو يمكّن المرأة جاعلاً منها مكاناً حيناً آخر ، يقول : ((**كانت امرأة مصاغة من صخور البازلت المحروقة بالشموس الاستوائية ، لكن حنوّها كان أرقّ من العشب في أوقات الصيف السعيدة**)) (1) .

ويبدو لنا أن تمكين المرأة ، هنا ، يؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها أنسنة المكان ، ففي الحالتين كلتيهما يُسقِط الراوي صفات الشخصية على المكان ، أو صفات المكان على الشخصية ، فالمرأة الموصوفة صلبة كالصخور ، لكنها حنون ورقيقة في الوقت نفسه . من هنا ، يكون تمكين الشخصية القصصية وسيلة لوصف إحساس الراوي بها .

ويحضر تمازج المرأة بالطبيعة في أحلام الشخصية القصصية ، ففي قصة (حالة حصار) لحيدر حيدر ، تحلم الشخصية القصصية بامرأة تشـــبه العشب ، يقول الراوي : ((**عندما هبط الرجلُ المدينةَ ، حلم بامرأة جميلة كالعشب**)) (2) .

يريد الرجل المرأة — الحلم ، وقد شبهها بالعشب في اخضراره ، ورمزه للخصوبة والحياة ، واللين والرقة . وفي أنسنة المكان تتماهى الشخصية مع المكان ، وتتحوّل إلى رمز دلالي يحمل صفات إنسانية . وهكذا ، تسهم الشخصية القصصية في تشكيل المكان وصياغته ، مثلما يسهم هو في تشكيلها وصياغتها فكل منهما يضفي على الآخر ملامحهُ .

وفي بعض قصص وليد إخلاصي يشبه الراوي بعض انفعـــالات شخصياته بالأماكن ، ففي قصة (خان الورد) يقول الراوي العليم : ((**كانت ابتسامة الرضي بحجم الحوش الذي تغمره الشمس طوال اليوم وتظلله الشمس على مدار السنة . وكان تأفّف الأسود كالغرفة الداخلية الضيقة التي جمعت بين جدرانها المسدودة أسرة من دون أم**)) (3) .

ضحكة الرضي المحبّ لمكانه ، المتمسّك به كبيرة بحجم حوش الدار الذي تغمره الشمس طوال

---

(1) قصة (غسق الآلهة) من مجموعة (غسق الآلهة) ، ص52 .
(2) من مجموعة (الوعول) ، ص31 .
(3) من مجموعة (خان الورد) ، ص90 .

النهار ، وهذا يعني أن المكان هو الذي منح الرضيَّ الأملَ والتفاؤلَ ببقاء داره ، وبقاء مكانه القديم المتمثّل بخـــان الورد في مواجهة الذين يريدون هدمه ، أو مغادرته ، أما الأسود (توأم الرضي) فهو متأفف من المكان ، ويشبه تأففه غرفة ضيقة جدرانها مسدودة تحتوي أسرة من دون أم ، والأسود يشبه هذا المكان الذي يمنحه كآبةً وشعوراً بالضيق ، ويظهر رغبته في الانطلاق نحو مكان آخر ، فكل من الرضي والأسود يشـــبه مكانه ، الرضي يحبُّ مكانه ، ويتشبث به ، أما الأسود فيكره مكانه ، ويحلم بتغييره .

وتكـــثر القصص التي يؤنســـن الراوي فيها القلعـــة ، ويمزج القـــلعة بمَنْ يحـــبُّ ، ففي قصة (شجرة جوز لهذا الزمن) يطالعنا راو معجب بجدّه . لذلك ، يشبهه بالقلعة ((**كنت أحـــاول أن أسرق النظـــرات من وجهه الذي بدا لي في تلك اللحظـــات وكأنه صلب وجميـــل كمدخل القلعة**)) [1] .

وفي قصة (أيها القـــادم الجميـــل) يصف الراوي جمال رجل يتقدّم نحوه بقوله : ((**لكن جماله الأخاذ كان يجمع بين سحر القلعة في يوم ضبابي والحصان الأصيل الذي يقف على تلّة معشوشبة**)) [2] .

وفي أنسنته للقلعة يتوقف عند تفصيلاتها ، مشخصاً إياها ، ومشبهها بالمرأة الجميلة والحنون ، يقول راوي قصة (دماء في الصبح الأغبر) : ((**كنت أتطلّع مع صديقي الفلسطيني إلى ثوب القلعة العريض المصنوع من الأعشاب النامية على السفح [. . .] نتطلع إلى الأطلال وهي تشكّل عقداً سحرياً يحيط بالعنق ، ونلمح هناك الأولاد يتسلّقون الصدر الرحيب بخفة القرود ثم ينـــزلقون بمهارة فلا يقع منهم أحدٌ ، كأن القلعة تحنو على الأطفال ، تترفّق بهم**)) [3] .

يجعـــل الراوي للقلعـــة ثوبـــاً وعنقـــاً وصدراً ، ويجعلها حريصةً على الأطفـــال ، ويحرص على مزج القلعـــة بالمرأة الحبيبـــة والحنـــون . ففي قصة (نبتـــة الفـــريز) تشـــكّل الحبيبة والقـــلعة مصدري جمال في حياة الراوي ، يقول : ((**خديجة تذكرك بالأحيـــاء القديمة ببســـاطتها وتعقيدهـــا وســـحرها . هل أقـــولُ : إنهـــا تشـــبه القلعة ؟ مهيبة وحنـــونة . تصعدهـــا بصعوبة وإذا ما احتضنتك في داخلها هبّت عليك نسائم تنعش الروح . يا لجمالها. يا لجمال**

(1) إخلاصي : من مجموعة (ما حدث لعنترة) ، ص191 .
(2) إخلاصي : من مجموعة (الأعشاب السوداء) ، ص47 .
(3) إخلاصي : من مجموعة (دماء في الصبح الأغبر) ، ص92.

خديجة)) [1].

لا يكشف الراوي عن العلاقة الوثيقة التي تربطه بمكانه المفضل فقط ، إنما يوحّد بين المكان الحبيب والمرأة الحبيبة والوطن ، يقول : ((**حلب هي خديجة ، وكانت خديجة هي حلب والوطن ، وكان الوطن رعشة في الجسد وانتفاضة في العروق))** [2] .

يظهر الحبّ الكبير الذي يحمله الراوي لمكانه ، فهو منه بمنـــزلة الحبيبة ، وقد تداخلت مشاعره فاختلط حبّه لحبيبته ولمدينته ولوطنه . ومن هنا ، يثبت الراوي انتماءه إلى مكانه الحبيب ، على أنه انتماء إلى الحبيبة ، وإلى الوطن ، والراوي من خلال أنسنة القلعة أظهرها رمزاً للجمال والقوة والحب والحنان والوطن .

وهكذا ، فإن أنسنة المكان تضفي بعداً جمالياً على السرد القصصي ، وتؤدي وظيفة فنية تمنحه حيوية شعرية تقدّم رؤية القاص وموقفه من العالم .

4- الوظيفة التزيينية – الزخرفية :

يؤدي وصف المكان دوراً زخرفياً في السرد ، إذ لا يضيف معنىً جديداً ، ويكثر هذا الوصف في السرد التقليدي ، وهذه الوظيفة موروثة ((**عن البلاغة التقليدية التي كانت تصنّف الوصف ضمن زخرف الخطاب أي كصورة أسلوبية وتعتبره تأسيساً على ذلك مجرد وقفة أو استراحة للسرد))** [3]. والوصف يكون ، هنا ، لمجرد الوصف ، وفيه يستقصي الراوي ملامح المكان الموصوف الخارجية ، فقد يُظهر هيئته وحجمه ولونه ، ويتوقف تنامي السرد ، وتتوقف الأحداث ، وتظهر رغبة الراوي في إظهار صدقه في النقل الأمين عن الواقع ، ففي قصة (الحب والأبعاد) لعبد السلام العجيلي ، يقدّم الراوي وصفاً يقول فيه : ((**بلغتُ بطيحةً واسعةً من الماء في منخفض من الأرض محجوبة عن عيون من كانوا في الحقل بمرتفع من الأرض وســياج من قصب البردي الطويل . إلى جانب هذه البطيحة الهادئة اضجعت أتأمل مياهها الراكدة التي انعكست فيها زرقة السماء فبدت في ظلال النبات القائم حولها خضراء زمردية))** [4] .

مهما حاول القارئ أن يجد وظيفة دلالية لوصف (البطيحة) في القصة فإنه لن يجد ، ومهما

---

(1) إخلاصي : قصة (نبتة الفريز) ، من مجموعة (الأعشاب السوداء) ، ص66 .
(2) القصة نفسها ، ص72 .
(3) بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص176 .
(4) من مجموعة (ساعة الملازم) ، ص36 .

حاول البحث عن فكرة لاحقة استندت إلى ذلك الوصف الخارجي فإنه لن يعثر ، إذ يسرد الراوي في القصة كيفية عودته إلى بلدته بعد سفر طويل ، وقد استجاب لدعوة قريب له ، دعاه لقضاء عدّة أيام في مزرعته ، راح الراوي يتأمل جمال الحقول حول المزرعة ، وشاهد في أثناء تجواله فتاةً ، تشبه بهيئتها ، ومكانها الذي وجدها فيه إلى درجة التطابق الصورة المعلقة في مكتبه ، ويعجب الراوي بالفتاة التي تخبره بأنها ستعود مع أهلها إلى الشرق الذي قدمت منه ، فهي وأهلها في المكان للعمل في الحقول . يعود الراوي إلى مكتبه ليتفحص الصورة ، فيجد أن الفتاة الهندية قد غادرتها ، وهو يؤكد أن ما رآه في اللوحة المعلقة ، وحفظ في ذاكرته ، رآه على أرض الواقع في أحد الحقول ، ويحدث الراوي تناصاً بين مكانين أحدهما لوحة فنية مرسومة ، والآخر يوهم بواقعيته من خلال وصفه بصفات مألوفة ، وعلى مستوى السرد ينتقل الراوي من مقطع وصف البطيحة إلى مقطع وصفي آخر ، يقدم رؤيته البصرية للفتاة وهي على سطح البطيحة بعد تأمل طويل فيها .

وعمل الراوي في الوصف التزييني أشبه ما يكون بعمل (عدسة التصوير) التي تحقّق رؤية مباشرة ، إنه يعتمد الإدراك الحسي المباشر ، ولا يغير في الواقع من خلال لغته الوصفية ، إنما يمنح مكانه صفات مألوفة في الواقع .

وفي قصة (مساكن للعصافير) للقاص وليد إخلاصي ، يقدّم الراوي العليم وصفاً عاماً لحديقة ، يحقّق من خلاله وظيفة تزيينية للمكان ، يقول : ((**كانت الحديقة واسعة الأرجاء يخترقها نهر المدينة الغزير يدندن ألحاناً جميلة تهز مشاعر العصافير فتنطلق في النهار بأصواتها الحلوة مغنية للأشجار والأزهار والناس أغاني الحب والمرح**)) [1] .

يبدو أن وصف الراوي للحديقة وصف عام ومستقل عن حركة السرد ونمو الأحداث ، ففي أحد الأيام تصدر أوامر رئيس الحديقة بمطالبة العصافير بأجرة أعشاشها ، فيموت قسم من العصافير لأنه يطرد ، ويحزن قسم آخر ، وتتحول الحديقة إلى مكان مهجور ، يعجز الناس عن دفع أجرة أعشاش العصافير ، فتقرر مجموعة من الأطفال تخليص العصافير من الموت والضياع والحزن ، فيجمعون المال من (مصروفهم) على الرغم من معارضة الآباء لهم ، ويدفعونه إلى رئيس الحديقة ، فإذا كان الكبار قد غادروا الحديقة يائسين بعد يباسها ، فإن الأطفال تحدوا قرار سلطة الحديقة ، وأعادوا للعصافير بيوتها وفرحها .

---

(1) من مجموعة (الدهشة في العيون القاسية) ، ص189 .

إن تحدي الأطفال ورفع الظلم عن المظلومين يحتاج إلى براءة وشجاعة لا يملكها إلا الأطفال ، أو ربما هي مغامرة لا يجرؤ على القيام بها إلا أطفال أبرياء ، أما في مقطع وصف الحديقة ، فقد توقّف زمان القصة وطال زمان السرد ، بهدف الإخبار عن هيئة المكان الموصوف ، فالوصف هو نتيجة معرفة الراوي العليم بالمكان ، وليس سبباً في تطور الأحداث أو نتيجة له ، فالمقطع الوصفي ، هنا ، يحضر بوصفه زخرفةً للسرد فقط ، ولا يقدّم أية دلالة للقصة ، ولا يقدّم رؤية فنّية خاصة تساعد السرد القصصي .

من هنا ، نجد أن الوصف التزييني هو مجرد إطار للأحداث فقط ، أو ربما يمهد لها ، لذا تكمن قيمته الجمالية التي يقدمها للسرد القصصي في إسهامه في إنتاج المعنى داخل القصة .

الــــفــــصــــــل الـــثـــالـــث

علاقة المكان بالزمان في قصص عبد السلام العجيلي ، وليد إخلاصي ، حيدر حيدر

– مفهوم الزمان

– علاقة المكان بالزمان

1- حالة التوازن المثالي

2 – المكان وتداخل الأزمنة

3 – تداخل الأماكن والأزمنة

4 – المكان والزمان النفسي الذاتي

5 – حركة المكان والزمان :

أ – المكان ثابت والزمان متحرك .

ب – المكان متحرك والزمان متحرك :

1 – الأماكن المتحركة .

2 – تحوّل المكان .

مفهوم الزمان : (Temps)

لم تضع المعاجم العربية تعريفاً محدّداً للزمان ، وقد ورد في لسان العرب أن لفظ الزمان ((**اسـم لقليل الوقت وكثيره [. . .] ومشـتق معناه من الأزْمَنَة بمعنى الإقامة ، [. . .] وأزمن الشيء : طال عليه الزمان ، وأزمن بالمكان : أقام به زماناً**))[1] ، وقد عُـدَّ مرادفاً للدهر ، أو دالاً على الاختلاف والتناقض ، ((**قال شمّر : الدهر والزمان واحد ، وقال أبو الهيثم : أخطأ شـمّر، الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد ، [. . .] ، وأما عند الجوهري فإن الـزمـان هو الـدهر**))[2]. فقد انصبَّ خلاف المعجميين العرب في علاقة الزمان بالدهر ، أهما مصطلحان لمفهوم واحـد – على سبيل الترادف – أم هما مصطلحان لمفهومين مختلفين ؟ ويعود مفهوم الزمان إلى بداية التاريخ الإنساني ، إذ شعر الإنسان به بفطرته منذ أول الخلق ، من خلال تأمله لتعاقب النهار والليل والشهور وفصول السنة ، إلا أنه لم يستطع التعبير عنه ، ولكنه أحسَّ بتأثيره فيه ، وفي ما يحيط به من أشياء ، على الرغم من صعوبة فهم حقيقته ، إذ إن أشـكال الزمان قائمة في طبيعة الزمان نفسه [3].

والزمان غير مدرك في ماهيته ، وتكوينه ، أو في حقيقة وجوده ، ولكن يُشعر به من خلال أثره في الأشياء والكائنات الحية ، وقد نبّه القديس أغوسطينوس على حقيقة الزمان بوصفه مفهوماً جوهرياً في تنظيم الفكر ، يقول : ((**فما هو الوقت إذاً ؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه ، أما أن أشرحه فلا أستطيع**))[4]. ويعدُّ مفهوم الزمان من أكثر المفهومات التي تطورت دلالتها عبر التاريخ الإنساني ، ولم يعدْ تلك المادة المعنوية المجرّدة التي تكوّن إطار كل حياة وكل حركة ، بل أضحى جزءاً من حركة الموجودات ، وعُنيت به معظم الفلسفات[5]. وواضح تماماً أن ((**الحركة أساس الزمان وموضوعه ، وكأن للزمان جانبين : أحدهما موضوعي ، هو صلته بالحركة ، والآخر ذاتي هو**

(1) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (زمن) .
(2) المصدر السابق نفسه ، مادة (زمن) .
(3) بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسـفة ، وكـالة المطبوعـات ، الكويت ، ط1 ، 1979 م ، ص200 .
(4) أغوسـطينوس : اعتـرافات ، تر : الخوري يوحنا الحلو ، دار المشـرق ، بيـروت ، ط4 ، 1991 م ، ص249 .
(5) ينظر : ابن سالم ، عبد القادر : مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2001 م ، ص75 .

صلته بالنفس)) [1] . وقد أحدثت الساعة ثورةً في إحساس الإنسان بالزمان ، واستبدلت بالمقاييس الأولى (أطول أو أقصر) دقات الساعة ، وحلّت محلها ، ومع استخدام الإنسان الساعة أصبح الزمان بعداً موضوعياً ، وقامت الساعة بفك ارتباط الزمان بالحوادث الإنسانية [2] ، وقد تغـــيّر مفهوم الزمان من خلال التطور العلمي ، فذهب (نيوتن) إلى أنه بعدٌ كلي بذاته ، يقول : ((**الزمان الحقيقي الرياضي يتدفق من تلقاء نفسه ومن طبيعته الخاصة تدفقاً متساوياً من دون علاقة بأي شيء خارجي))**[3] ، فالزمان النيوتوني مطلق ولا نهائي ، ولم يقبل علماء آخرون بالتحديد الذي قدمه (نيوتن) للعلاقة بين الزمان والعالم المادي ، فدعمت النسبية اتجاهاً علمياً أدّى إلى تجاوز المفهوم الذي دعا إليه (نيوتن) ، وأثبتت الزمان الذاتي ، وارتباط الزمان بالمكان . ومن هنا ، نشأ ما يعرف بمصطلح الزمكان [4] .

ولم يعد الزمان بعداً للأشياء وحسب بل أصبح سلوكاً لها ((**وهذا البعد وذاك السلوك يختلف تبعاً للحدث المتزامن فيه والأشياء التي تأخذ دورها في الحدث. وهنا ، تكمن نسبيته وموضوعيته وذاتيته ، ومن ثم يستعصي علينا رؤيته أو إبصاره ، لأن هذا البعد وذاك السلوك ليس إلا تعبيراً عن طبيعة الحـــدث وما يترتّب على المدرك من عذاب أو هروب أو بهجة))**[5] . وهكذا ، تغيّرت النظرة إلى الزمان من كونه توالياً لليل والنهار ، أو الأبد والأزل والخلود إلى دلالات جديدة ، فظهرت أزمنة متعددة ومختلفة ، إذ قدمته الدراسات اللسانية — مثلاً — من منظور جديد [6].

وقد صُنِّفت الأزمنة وفقاً لمرجعياتها التي تشكّل محور اهتمامها ، فعرف الزمان التاريخي ، والزمان الديني ، والزمان الأدبي وغير ذلك ، وما يهم بحثنا هو الزمان الأدبي ، أو زمان السرد القصصي ، وقد عرّف (قاموس السرديات) الزمان بأنه : ((**الفترة أو الفترات التي تقع فيها**

---

(1) العـاتي ، إبراهيم : الزمان في الفكر الإسلامي (ابن سينا ، الرازي الطبيب ، المعري) ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 83 .

(2) الحاجي ، فاطمة سالم : الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً)، الدار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان ، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى ، ط1 ، 2000 م ، ص 19 .

(3) نقلاً عن : بورتر ، روي : تاريخ الزمان ، تر : فؤاد كامل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد (150) ، 1992 م ، ص42 .

(4) الصديقي ، عبد اللطيف : الزمان (أبعاده وبنيته) ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1995 م ، ص119 .

(5) المرجع السابق نفسه ، ص 14 .

(6) ينظر : يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي (السرد ، التبئير ، الزمن) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط 1 ، 1989 ، ص63 .

المواقف والأحداث المقدمة (زمن القصة ، زمن المروي) والفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث (زمن الخطاب ، زمن السرد)))[1].

وقد صنّف دارســـو الأدب الزمان في قسمين هما : تاريخي خارجي وداخلي .

يقصد بالزمان التاريخي الخارجي : زمان الكتابة وزمان القراءة ، فضلاً عن الأوضاع التاريخية المحيطة بالكاتب . فإذا كان زمان الكتابة هو المدة الزمنية التي يستغرقها الكاتب لإنجاز عمله الأدبي ، فإن زمان القراءة هو المدة الزمنية التي يستغرقها القارئ لإنجاز فعل القراءة والفهم والتأويل .

والزمان الداخلي يعني الزمان الصرف (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) وهو الزمان التخييلي ، ويقسم إلى زمان القصة ، وزمان السرد (الخطاب)[2]. وقد يتم سرد الأحداث حسب تسلسل منطقي يبدأ من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل ، أو يتم تداخل الأحداث من دون تسلسل سببي منطقي ، وهذا ما دفع دارسي الأدب إلى التمييز بين زمانين : زمان القصة وزمان السرد .

فزمان القصة هو : ((**المدة الزمنية التي تغطيها المواقف والأحداث الممثَّلة أو المعروضة مقابل زمن الخطاب أو السرد**))[3] ، وزمان السرد هو : ((**الزمن الذي يستغرقه تمثيل المواقف والأحداث في مقابل زمن القصة**))[4] .

إن الشكلانيين الروس هم أول من اهتمَّ بـــ(الزمان) فجعلوه ضمن مباحث الدراسات السردية ، لكونه عنصراً مهماً من عناصر البناء السردي ، وقد بدؤوا بدراسته وتحليله في العشرينيات من القرن العشرين ، إلا أن كتاباتهم لم تترجم إلى الفرنسية والإنجليزية إلا في بداية الستينيات من القرن العشرين [5] . ويرى الشكلانيون الروس أن الزمان الأدبي ينقسم إلى زمان المتن الحكائي ، وزمان المبنى الحكائي ، وزمان المتن الحكائي هو زمان الأحداث كما وقعت في الأصل في المادة

---

(1) برنس ، جيرالد : قاموس السرديات ، تر : السيد إمام ، ص201 .
(2) مجموعة مؤلفين : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1985م ، ص207 .
- وقد اهتمَّ النقاد بالزمان الأدبي ، فرأى (آلان روب غرييه) أنه يقاس بالمدة الزمانية التي تستغرقها قراءة النص الأدبي ، فالزمان عنده ينحصر بزمان القراءة ، وهو زمان يختلف من قارئ إلى آخر ، وهو زمان الخطاب فقط ، زمان واحد هو الحاضر ، أما (ميشيل بوتور) فيرى أن الزمان الأدبي ينقسم إلى زمان الكتابة ، وزمان المغامرة وزمان الكاتب . ينظر : بوتور ، ميشيل : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، ص102 .
(3) برنس ، جيرالد : قاموس السرديات ، ص62 .
(4) المرجع السابق نفسه ، ص62 .
(5) قاسم ، سيزا : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، ص35 .

الحكائية ، أما زمان المبنى الحكائي فهو زمان الأحداث كما رتبت على خط الخطاب أو السرد [1] .

وقد سار (تزفيتان تودوروف) على خطى الشكلانيين الروس ، فميّز بين زماني القصة والخطاب ، يقول : ((**فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي ، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد ، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتّبها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر**))[2] .

وتابع (جيرار جينيت) ما بدأه الشكلانيون الروس ، فميّز بين زماني الحكي والمحكي ، بين زماني الدال والمدلول ، وقد درس العلاقة بين زمان القصة وزمان الحكي حسب المحددات الثلاثة الآتية :

1 – علاقة الترتيب الزمني بين تتابع الأحداث في القصة (المادة الحكائية) ، والترتيب الزمني للأحداث في الحكي ، استناداً إلى علاقتي التماثل (التوازي) والاختلاف اللتين تنشآن نتيجة ربط زمان السرد بزمان القصة ، فينشأ : 1 – حالة التوازن المثالي ، 2 – الاسترجاع ، 3 – الاستباق .

2 – المدة : وتعني سرعة القص أو بطأه ، وتحدّد بالتوفيق في العلاقة بين مدة الوقت الذي تستغرقه الأحداث وطول النص قياساً بعدد الأسطر ، أو الصفحات ، فقد يقص الراوي في عشر صفحات ما حدث في ثلاث سنوات ، وقد يتباطأ في وصف الأحداث فيتوقّف الزمان ، ويحدّد أربع حركات هي : التلخيص ، الحذف ، المشهد ، الوقف .

3 – التواتر : يتحدّد بالعلاقة بين ما يتكرّر حدوثه من أحداث ، على مستوى القصة من جهة وعلى مستوى القول أو الخطاب من جهة أخرى ، ويجعل للتواتر أنواعاً :

- يُروى مرةً واحدةً ما حدث مرةً واحدةً ويُسمّى (السرد المفرد) .
- يُروى مرات عديدة ما حدث مرات عديدة ويُسمّى (السرد المفرد المكرّر) .
- يُروى مرات عديدة ما حدث مرةً واحدةً ويُسمّى (السرد المكرّر) .
- يُروى مرةً واحدةً ما حدث مرات عديدة ويُسمّى (السرد المؤلف) [3] .

---

(1) مجموعة مؤلفين : نظرية المنهج الشكلي ، تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، 1982 م ، ص180 .

(2) مجموعة مؤلفين : طرائق تحليل السرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان ، وفؤاد صفا وآخرون ، ص55 .

(3) جينيت ، جيرار : خطاب الحكاية ، تر : محمد المعتصم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط2 ، 1997 م ، ص130- 131 .

يوجّه القاص زمن السرد حسب تقنيات (الاسترجاع والاستباق) ليكسر خطية زمان القصة ، أو يستخدم تقنية التوازن ليحافظ على خطية الأحداث ، كما وقعت في القصة الحقيقية أو التي يوهم بأنها حقيقية . أما فيمـــا يتعلق بالعلاقة بين الزمان والمكان فقد أشرنا في مفهوم المكان إلى تواشج العلاقة بينهما ، و إلى علاقة المكان بعناصر السرد القصصي الأخرى[1] .

يتلازم عنصرا الزمان والمكان في السرد القصصي ، فلا يتحدث القاص عن أحدهما ، ويغفل الآخر ، وتأتي أهمية تلازمهما بسبب اختلاف طبيعة كل منهما عن الآخر ، فالمكان مدرك حسي يراه الإنسان ويلمسه ، أما الزمان فهو مدرك نفسي يشعر الإنسان بوجوده من دون أن يراه أو يلمسه . وعليه ، لا يكون له وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من السرد أو ندرسه دراسةً تجزيئيةً ، فهو الهيكل الذي يبنى فوقه النص السردي [2] ، وإذا كان المكان حاضناً الأحداث فإن الزمان يتجسّد من خلال الأحداث ذاتها بثباتها وتطورها ، وللزمان ((**علاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاماً مكانياً**))[3] .

ويُظهر الزمان الفرق بين المبنى الحكائي والمعنى الحكائي في القصة ، وقد يعتمد القاص في ترتيب الأحداث المفترضة في الواقع ترتيباً يوافق التســـلسل المفترض لها ، أو ترتيباً مختلفاً عن ترتيبها الافتراضي ، وهذا الاختلاف في الترتيب تفرضه أسباب وغايات فنية .

علاقة المكان بالزمان :

يرتبط المكان مع الزمان بعلاقة وثيقة ، إذ يفترض وجودُ أحدهما وجودَ الآخر ليتحدّد به ، وبتداخلهما وتقاطعهما يتشكّل السرد القصصي ، الذي لا يكون من دونهما .

ويشكّل الراوي زمان السرد تبعاً لغاية فنية يريدها ، ويحدّد موقعه الزماني من خلال تنظيم أحداث القصة ، فقد يكون راوياً مشاركاً في الأحداث ، يتخذ الموقع المكاني والزماني الذي تتخذه الشخصية ، فيتوافق معها في عرضه للمكان والزمان ، وقد يكون راوياً عليماً بكل شيء يسرد من موقع زماني مختلف عن موقع الشخصية ، فيعتمد الاسترجاع ، أو الاستباق ، ويعرف كل شيء عن

---

(1) ينظر : الصفحات 13- 14- 15 من هذا البحث .
(2) قاسم ، سيزا : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، ص34 .
(3) ميرهوف ، هانز : الزمن في الأدب ، تر :أسعد رزوق ، مراجعة : العوضي الوكيل ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، (د . ط) ، 1972 م ، ص7 .

الشخصية : مشاعرها ، وحياتها بماضيها ، وحاضرها ، ومستقبلها .

وفي رصد العلاقة بين المكان والزمان سيعتمد البحث (حالة التوازن المثالي ، والاسترجاع ، والاستباق) من (الترتيب) أو (النظام) الذي وضعه (جيرار جينيت) في دراسته للزمان الأدبي ، يعرّف الترتيب الزماني بأنه : ((**مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع ، وترتيب حدوثها في السرد ، إن بالإمكان سرد الأحداث طبقاً لترتيب وقوعها [. . .] ويمكن أن يوجد عدم اتفاق بين النظامين**))[1] .

1- حالة التوازن المثالي : (Paralle lisme ideal)

أطلق (جيرار جينيت) على الحالة التي يفرضها توازي زماني السرد والقصة اسم (حالة التوازن المثالي) ، وقد اصطُلح على تسمية تلك الحالة بـــ (النسق الزمني الصاعد) [2] ، وفي هذه الحالة يضع الراوي في سرده الأحداثَ في زمنها الحقيقي [3] ، ويلتزم في صياغته الأحداث بخطية الزمان أو ما يعرف بالترتيب الكرونولوجي (Chronological order) ، وقـــد التزم القاصون التسلسل التقليدي للزمان في بعض قصصهم [4] ، ففي قصة (الفصول الأربعة) لوليد إخلاصي ، يتخذ الراوي لقصته عنواناً زمانياً ، وتسير الأحداث في خط تصاعدي له بداية ووســـط ونهاية ، تبدأ مع بداية الربيع ، وتقسم القصة إلى ثلاثة مقاطع ، يبدأ المقطع الأول بما يلي : ((**جاءها المخاض ، عندما بدأ الربيع يولد من قمة جبل شتائي [. . .] وكانت الفراشة الحبلى قد لجأت إلى حصاة ملساء تعانـــي المخاض عندها ، أما المرأة فقد خرجت [. . .] كانت تشتهي ولداً**))[5] ، يضع الراوي العليمُ القارئ أمام حالتين : فراشـــة (تلد) ، وامرأة تشتهي ولداً ، وتعيش بسعادة مع زوجها ، ينتهي المقطع بموت الفراشـــة بعد الولادة ، واستمرار حبّ الزوجين لبعضهما ، لينتهي فصل الربيع مع نهاية المقطع الأول ، يقول الراوي : ((**لم تستغرق الولادة زمناً ، لصق البيض بحوض الحصـــاة ،**

---

(1) برنس ، جيرالد : قاموس السرديات ، ص140 .

(2) بو طيب ، عبد العالي : إشـكالية الزمـن في النص السردي ، مجلة (فصـول) ، عدد خاص عن دراسة الزمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة ، العدد (2) ، صيف 1993 م ، ص132 .

(3) المرجع السابق نفسه ، ص132 .

(4) نكتفي هنا بإيراد مثـال واحد فقط ، ونشير إلى أن العجيلي أكثر القـاصين الذين اعتمدوا هذا البنـاء في قصصه ، إذ التزم التسلسل الزماني التقليدي في مجموعته القصصية الأولى (بنت الساحرة) ، وفي عدد من قصص المجموعات الأخرى .

(5) من مجموعة (الطين) ، ص149 .

وتشنجت الفراشـــة ، وهبت قوتها ،كل القوة ولم يبق شيء ، انتهت . أما الزوجان فكانا يتوجان الحب)) [1] ، ليبدأ المقطع الثاني ، وقد بدأ الصيف ((**قالت المرأة وهي تتحسس بطنها المتكورة : إنه يتحرك في قلبي كفراشة . كان الصيف قد أحرق الأفق))**[2] .

يتنامى الحدث تنامياً موضوعياً مع الزمان ، المرأة تحمل جنيناً ، ويكبر بطنها ، وتبدأ حركة الجنين بالظهور ، يقول الراوي العليم :((**وجفت الأرض ، تشققت ، هربت ديدانها إلى الأعماق تنشد الرطوبة ، [. . .] وتحرّك الصغير في بطن الأم فذهبت إلى جارتها تريها كنـــزها وكان الصـــيف ساكناً))**[3]. ينتهي المقطع الثاني مع نهاية الصيف ويبدأ المقطع الثالث مع فصل الخريف ((**وسقطت أولى أوراق الشجر ، [. . .] تسلل الخريف عنيفاً كخنـــزير بري غاضب))**[4]. يمهد الراوي بوصفه حركة (الزمان – الخريف) للحدث الموجع للزوج ، إذ تموت الزوجة بعد الولادة، ((**ولم يستطع أن يرى زوجته ، انطلق البكاء في الغرفة مختلطاً بصراخ الطفل))**[5] ، ثم ينتهي الخريف ، ويبدأ الشتاء ((**لم يبق على الأرض سوى الجليد ، وبقيت جثة الخريف مدة ثم تلاشت))**[6] .

بعد فقدان الزوجة يصبح الخريف جثة والشـــتاء جليداً بارداً ، ومع رحيلها حلَّ البرد محل الدفء . وهكذا ، تتوافق دورة الفصول مع أحاسيس الشخصية فمع الربيع يكون الحبّ والسعادة ، ومع الشتاء يكون الحزن والألم ، فالفصول ليست كلها ربيعاً ، وكذا حياته ليست كلها سعادةً ، ومع عودة الربيع تكتمل دورة الطبيعة ، ويعود إلى الشخصية تفاؤلها ، يقول الراوي في خاتمة القصة : **((وغطّى الثلج أياماً ماضية [. . .] وجعلت بعض براعم الأشجار تناضل تريد الخروج ، حين كانت الطبيعة تستعد للربيع . وذات يوم احتضن الرجل ابنه يريه الفراشات الطائرة))**[7] .

اختصر الزوج المفجوع دورة الزمان بعد رحيل الزوجة بشتاء وربيع ، فالثلج تحوّل إلى مكان يغطّي (أياماً ماضية) يغطي زماناً من حياته ، وبهذا ، فإن زمان السرد يتصاعد في القصة طرداً مع

---

(1) إخلاصي : قصة (الفصول الأربعة) ، من مجموعة (الطين) ، ص150 .
(2) القصة نفسها ، ص150 .
(3) القصة نفسها ، ص151 .
(4) القصة نفسها ، ص152 .
(5) القصة نفسها ، ص 153 .
(6) القصة نفسها ، ص153 .
(7) القصة نفسها ، ص153 .

نمو الأحداث التي تطورت تبعاً لتسلسل منطقي ، فزمان السرد وزمان القصة منسجمان متوازيان ، يبدأان من نقطة واحدة ، وينتهيان في نقطة واحدة ، كما يوضّح الرسم الآتي :

المقطع الأول			المقطع الثاني	المقطع الثالث		
الربيع			الصيف	الشتاء	الشتاءات	الربيع
فراشة (تلد) امرأة تشتهي ولداً	خروج الرجل وزوجته إلى الطبيعة وفرحهما بالربيع	موت الفراشة واستمرار فرح الزوجين	انتفاخ بطن المرأة انشغال الزوج بالعمل	ولادة الطفل موت المرأة	قفز زماني	خروج الأب والابن إلى الطبيعة وفرحهما بالربيع

زمن القصة

البداية ———————————————— النهاية

البداية ———————————————— النهاية

زمن السرد

فراشة (تلد) امرأة تشتهي ولداً	خروج الرجل وزوجته إلى الطبيعة وفرحهما بالربيع	موت الفراشة واستمرار فرح الزوجين	انتفاخ بطن المرأة انشغال الزوج بالعمل	ولادة الطفل موت المرأة	قفز زماني	خروج الأب والابن إلى الطبيعة وفرحهما بالربيع
الربيع			الصيف	الشتاء	الشتاءات	الربيع
المقطع الأول			المقطع الثاني	المقطع الثالث		

2 – المكان وتداخل الأزمنة :

لم يلتزم القاصون بالتسلسل الزمني التقليدي ، إنما كسروه في معظم القصص ، فراحوا ينتقلون في سردهم للأحداث من زمان إلى آخر ، ومن مكان إلى آخر ، يسترجعون ، ويستبقون ، فحلَّ التبادل والتداخل بين الأزمنة الثلاثة محلَّ التسلسل .

إن تجـــاوز القاص للتسلسل الزمني التقليدي يحدث تفاوتاً واضحاً بين زمانـــي القصة والسرد أو (الخطاب) وغايته ((**إرضاء الحس بالجديد لدى القارئ ، وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية وجعله يواجه عملاً متميزاً ، كما هو مألوف لديه ، عملاً يخلخل أفق انتظاره**))[1]. وبهذا ، تنطلق

(1) لحمداني ، حميد : أسلوبية الرواية ، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ، المغرب ، ط1، 1989 ، ص80 .

دراسة الزمان في السـرد القصصي من التباين بين زمانـي القصة والسرد ، فالكتـابة الإبداعيـة ((**أصبحت اختراقاً لا تقليداً ، واستشكالاً لا مطابقة . . . ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان . من هنا ، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة : كسر الترتيب السردي الإطرادي ، فك العقدة التقليدية ، الغوص إلى الداخل لا القلق بالظاهر ، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم ، تراكب الأفعال : المضارع والماضي والمحتمل معاً**))[1].

من البـدهي القول : إن القاص يتقنع بالراوي الذي يسرد القصة ، وهو على علم تام بتفصيلاتها ، ويعتمد الاسترجاع والاستباق وفقاً لغايات فنية وجمالية يختارها في بناء القصة .

يعرّف الاسترجاع (Analepse) بأنه : ((**مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقاً من لحظة الحاضر أو استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر**))[2] ، في الاسترجاع يقطع الراوي زمان السـرد المتصاعد ليعـود إلى سرد أحداث ماضية ، وليتذكر أمـاكن ماضية ، أما الاسـتباق (Prolepse) فيعرّف بأنه : ((**أحد أشكال المفارقة الزمنية ، الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقاً من لحظة الحاضر ، أو استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر**))[3]، والراوي في الاستباق أو (الاستشراف) يقطع سرده للقفز إلى الأمام ، واستشراف حدوث الأحداث في الزمان المستقبل أو استشراف أماكن مختلفة ، انطلاقاً من رؤيته .

إن البداية الزمنية للقصة هي بداية السيرورة الزمنية للأحداث . وعليه ، فإن الأحداث التي تقع قبل هذه البداية هي استرجاعات خارجية ، لأنها تقع خارج إطار السيرورة الزمنية ، والراوي يقطع تسلسل الأحداث ليرجع إلى الوراء ، إلى ما قبل بداية قصته ليسترجع الماضي زماناً ومكاناً ، ويتداخل الزمانان الماضي والحاضر ، والمكانان الماضي والحاضر مع بعضهما بعضاً في كثير من القصص ، ففي قصة (الصيد وحكايا البشر) لحيدر حيدر يبدأ الراوي قصته بتحديد مكان عام ، وزمان غير محدّد بشكل دقيق ، لكنه يشير إلى الماضي ، يقول : ((**وراء المدينة كهل . منذ الدهور الأولى يعيش في كهـف عتيق . التقيت به يوماً وأنا عـائد من رحـلة صيد [. . .] – سـلاماً أيها المحترم . قلت**))[4]، الراوي صياد يقوم برحلة صيد، وبعد انتهائه من الصيد يلتقي بالكهل ، يصف الراوي

---

(1) الخراط ، إدوارد : الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية) ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1993 م ، ص11- 12 .
(2) برنس ، جيرالد : قاموس السرديات ، ص16 .
(3) المرجع السابق نفسه ، ص158 .
(4) من مجموعة (الومض) ، ص7 .

مكان الكهل وهيئته بقوله : ((**على صخرة كبساط مستدير استوى الشيخ . أمامه كتاب قديم مهلهل الصفحات ، أصفرها لكنه فسيح كالسهول راح يقرأ فيه . بعد أن شربت استلقيتُ قرب الكهف فشعرت بحرارة الأرض ، وبالرهبة أيضاً . – لماذا هو صامت**))(1) ، يمهّد الراوي عبر ذكره (كهفاً عتيقاً) ثم (كتاباً قديماً) لاسترجاعات أزمنة ماضية قريبة وبعيدة وأماكن متعددة ، فالكهف الذي يشاهده الراوي في حاضره وهو أمام الكهل يذكره بحكايات جدته ((**تذكرت حكاياها وأساطيرها القديمة التي كانت ترويها لي في العشيات ، كهوف نائية مهجورة خلف مدائن الإنسان نُحتت في الصخر ، يعيش فيها بشر عافوا المدن [. . .] يعمرون آلاف السنين**))(2) . يبدو الكهف بدائياً مستمداً من الطبيعة ، المكان في البداية كهفٌ عتيقٌ يدل على مكان الإنسان البدائي ، هذا الكهف المختار يعيد الراوي إلى طفولته الأولى ، وإلى كهوف الحكايات والأساطير . الأماكن المسترجعة عبر حكايات جدته تشبه المكان في حاضره ، بل يعدُّ المكان الحاضر جزءاً من الأماكن القديمة واستمراراً لها ، وإنسان المكان الجديد (الكهل) هو امتداد لبشرها الذين تركوا المدن ، فضلاً عن كونه معمراً لآلاف السنين مثلهم ، كهف الحاضر يعيد الراوي إلى كهف الإنسان الأول البدائي ، الكهل في الحاضر وحيدٌ يبدو انشغاله بقراءة كتاب قديم تعويضاً عن عدم تواصله مع الآخرين في الحاضر ، وارتباطه بالماضي ، والبشر في الكهوف الماضية تركوا بشر المدن ، وكأن فجوة كبيرة بينهم ، فكرة المدينة لم تتحقّق في مدنه في الماضي وفي الحاضر ، ظهرت من خلال قوله (وراء المدينة) في الحاضر ، و (بشر عافوا المدن) في الماضي ، فالمدينة مرفوضة في الزمانين الماضي والحاضر ، وفضلّت عليها الكهوف . يعترف الصياد أمام الكهل بآلامه ، ويحكي له عن معاناته وعن مهنته ، يقول : ((**تابعت اعترافاتي : تحوّل الصيدُ هوساً رسا في وهاد النفس ، صار حياة ومصيراً . المهم أن تقتل وينتشر الدم ، الصيادُ لا يهمه إلا أن تشرق الشمسُ فوقَ مذابحه ، ألم تجرّب القتل يا جدي ولو لمرة واحدة ؟ صدقني ليس هناك أروع من منظر حيّ تسلب منه الروح وهو ينتفض فوق الأرض**))(3)، مكان الصيد هو المكان الحاضر الذي يعيش فيه الراوي – الصياد ، والصيد ليس مهنة فقط ، بل هو رغبة ملحّة في نفسه . والصيد عنده هو القتل ، إنه قتل تعويضي للحاضر بأحداثه الموجعة ، فالراوي يعترف أمام الكهل ، بأنه قتل أرنباً ، ثم يوضّح

---

(1) حيدر : قصة (الصيد وحكايا البشر) ، من مجموعة (الومض) ، ص 8

(2) القصة نفسها ، ص8 .

(3) القصة نفسها ، ص10 .

له أنه قتل رجلاً ، يقول : ((**الأرنب الذي قتلته يا شيخي كان إنساناً . قتلته للتشفي ، ولم يحدث ذلك في بريـــّة إنما في باحة محاطة بالأسلاك الشائكة . أكثر من ألف بشـــري شاهدوا عملية القتل . في يوم قائظٍ كنت سجيناً في قفص من الصفيح [. . .] كان الحرس يعتزمون قتلي من خلال الصفيح [. . .] والآن أتذكر أنني نجوتُ وانتحرت أمي**))[1]. مكان الماضي المذكور في الاســـترجاع يبعث في نفس الراوي الألم والحزن والحقد على الماضي ، واسترجاعه الحـــدث ومكانه يقوده إلى أحداث وأماكن أخرى ، إن الباحة التي أراد الحرس قتل الراوي فيها جعلته يسترجع ماضياً بعيداً ، ليتداخل الماضيان القريب (قتله للإنسان) والبعيد (عبس وذبيان) ، يقول : ((**ما أذكره يا سيدي المبجّل بأن اليوم كان يوم هياج . الشمس في سمت الظهيرة والنفوس تصيح صيحات الثأر ، ورايات عبس وذبيان تخفق في الريح تطلب الدم ، والقمصان الأرجوانية تغطّي أجساد الفتية المقتولين على أديم الساحة**))[2] . إذاً ، هي عودة القتل إرضاءً للحقد والثأر والعصبيات الجاهلية ، وليس من أجل قضيّة ، أو دفاع عن الوطن . وهكذا ، يشكّل الانتقال بين الحاضر والماضي قوام القصة فالراوي يعترف للكهل بما حدث في حياته الماضية ، لكنه يتوقّف عند الحاضر ، يقول : ((**كان بإمكانـــي أن أقتل جميع البشر بلا رحمة ، جميع البشر بلا استثناء . أجل جميع البشر أتفهم ؟ أرهقني الاعتراف وأنا أتملّى هذا الشيخ الصامت . كان الضباب يعمم الجبال والغابات البعيدة ، وأسراب من الغربان تنعق عائدة إلى أشجار مبيتها ، وبدأ الأصيل يزحف متعباً فوق السهوب**))[3]، لا شك أن التأكيد المتكرر للموقف السلبي من البشر والرّغبة الجامحة في ممارسة فعل القتل ، وإيقاف الحياة بحق البشر الذين يشـــكّلون المحيط الحيوي للراوي ، إنما يكشف أن الراوي يعيـــش علاقة سلبية هدّامة وموقفاً وجدانياً ، وانفعالياً حادّاً ، ومتوتراً تجاه حاضره زماناً ومكاناً ، وهو محاصر في الماضي وفي الحاضر ، يحاصره كلٌّ من الزمانين والمكانين ، مكان الماضي القريب تشكّله باحة تعذيب هرب الراوي منها بعد قتله الجندي الذي أراد قتله ، ومكان الماضي البعيد تشكّله ساحة قتال عبس وذبيان ، ومكان الحاضر تشكّله جبال وغابات بعيدة يعممها الضباب وأســـراب الغربان ، وهذا يظهر شـــعوراً بالضيق والضجر ، وقرب الموت والخراب . وزمان الحاضر (أصيل) لكنه يزحف متعباً ، كأن المكان يفرض التعب على الزمان في الحاضر ويخضعه له .

(1) حيدر : قصة (الصيد وحكايا البشر) ، من مجموعة (الومض) ، ص12 .
(2) القصة نفسها ، ص13 .
(3) القصة نفسها ، ص14 .

وهنا ، يقلب الراوي طبيعة الأشياء ، فالمكان هو الذي يخضِع الزمان للتغيير ، وبعد التوقّف عند الحاضر تعود السيرورة الزمنية إلى الماضي القريب ، ثم البعيد ، فاسترجاع الماضي القريب يتمثل بسرد الراوي حدث انتحار أمه ، يقول : ((**خرجت إلى ساحة البلدة ومعها سكين وزجاجة. ووقفت في وسطها ثم كشفت عن جمّة شعرها البيضـــاء . بسطت ذراعيها رافعة رأسها باتجاه السماء وصرخت : لقد قتلوه ومزقوا لحمه الطري الصغير بالرصاص [. . .] لكن الفاجعة أفقدتها الصـــواب . لقد جدّفت يومها : أيها الغفور أين أنت ؟ لماذا لم تنقذه . أي ذنب ارتكب حتى يموت ، أي ذنب ؟ وانهالت تمزق ثوبها وتطعن جســـدها [. . .] ثم بترت ثدياً وقذفته نحو الأعلى : خذ حليبك . خذ أطفالك**))[1].

أخبر أحدهم الأم بأن ولدها قتل في باحة التعذيب ، فانتحرت في ساحة القرية حزناً عليه ، فالساحة هي مكان الاسترجاعات القريبة والبعيدة . ربما اختار الراوي الساحة ليجعل الحدث أمام الناس ، التعذيب أمامهم في ساحة التعذيب ، والحقد والثأر أمامهم في ساحة عبس وذبيان ، وانتحار الأم أمامهم في ساحة القرية ، يقول : ((**كانت أمي قد تحوّلت شيئاً آخر بعد الحريق . كومة سوداء ذات رائحة كريهة أمام أعين البشر عندما اندفعت امرأة خاطئة شـــاقّة جموع الشهود ، وارتمت فوق الجسد الخلاسي الذي خمد عذابه [. . .] لم يمش وراء الجنازة غير الكلب ، والقطة التي ربّتها أمي ، وأفتى الحواريون التُــقاة : محرّم عليها الدفن والصـــلاة لأنها خالفت الربّ وقتلت نفســـاً حرّم الله إلا بالحق ، [. . .] هـــذا ما قصته علي المرأة التي أرسلت إلي برقيّة الحضور**))[2]، ثم يسترجع الراوي قصة تلك المرأة الخاطئة ، فاسترجاع الماضي القريب يقوده إلى استرجاع آخر لماضٍ أبعد منه ، وتتنوع استرجـــاعات الراوي منها ما عرفه في ماضيه من أحداث وأماكن ، ومنها ما حكاه الآخرون له ، فســـرده عبر استخدامه تقنية الاســـترجاع ، وقد حكت له جدته حكايـــات استرجعهـــا ، وقد حكت له ماري حدث انتحـــار أمه ، فاسترجع الحدث والحوار ، كما استرجع قصة مـــاري التي اغتصبها والدها في الماضي القريب ، ويسترجع الراوي تسويغه الحدث بخلل أصـــاب الوالد : ((**كان النقص قد تلـــوّى في خلايـــاه هو الآخر ، وفار الشبق . داهمـــه* الدود النـــاخر والشـــهوة صارت رمحاً ، ثم انقلب الرمح أفعى ولولبت الأفعى**

(1) حيدر : قصة (الصيد وحكايا البشر) ، من مجموعة (الومض) ، ص15 .

(2) القصة نفسها ، ص16 .

* هكذا في الأصل ، والصواب دهمه .

لسانها))[1] . تحبس ماري في منـــزلها ويحاكِم أهل القرية الوالد الزاني ، الذي يدافع عن نفسه ، ويقود هذا الاسترجاع الراوي إلى استرجاع آخر يسوقه على لسان الوالد ، يقول : ((**وانبهق التذكر : ماري غرسة الشهوة ولدت مني ثم عـــادت إليَّ ، استرددت شـــهوتي. هذا ما حدث للوط في زمن ما بعد الطوفان . [. . .] وها أنذا أعاقب بإرثي القديم . آه . سال الدم في عروق الأجيال حتى وصلني . ياللمهزلة المؤسية ! وحضر النسيان ، غيمة السديم والغياب خلف قشـــرة الزمن الحي**))[2].

عدّ أهل البلدة فعل يوسف جريمة غير معقولة ، فأراد الراوي إظهار حدّة الموقف الانفعالي ، والوجداني المتوتر الذي تعيشه شخصية يوسف أمام جريمة غير مألوفة ومكروهة ومنبوذة بحدّة ، فإذا كانت اللحظات الحاضرة لهذه الجريمة تنطوي على الدّهشة والغرابة ، فإن التشكيل المكاني لهذه اللحظات لا يقلُّ دهشة وغرابةً عنها ، كأن غرابة الحدث تؤدي إلى محل يصيب المكان (البلدة) ، وكأن دهشة الجرم الفاضح تؤدي إلى غياب المطر ، يقول الراوي : ((**ومرَّت أيام وشهور ، والفتاة ما تزال رهينة . أصاب البلدة محلٌ إذ غـــاب عنها المطـــر ، وقاظت نهاراتهـــا ولياليها فنضبت الينابيع وذوت الخضرة الدائمة . وشهراً وراء شهر هاجر كثير من الرجال إلى ما وراء البحار وكان جوع شديد كافر**))[3]. لنكون أمام الآتي :

جريمة فاضحة مكان ممحل ، تنضب ينابيعه ، وتذوي خضرته .

يؤدي إلى

اغتصاب الأب لابنته شهور تغطيها الهجرة الشديدة ، ويلفّها الجوع الكافر .

يبدو لنا أنَّ هذه المقاربة البسيطة بين الحدث ، والمكان ، والزمان ، تكشف عن نوع من الترابط الوثيق بينهم دلالياً ووجدانياً ، إذ يعبّر الراوي من خلال تشكيله للمكان والزمان عن دلالات عميقة وبعيدة للحدث ، وهذا يعني أن الجريمة الفاضحة هي في حقيقة أمرها محل وجدب للمكان ، وحدث الاغتصاب هو جوع شديد . لا يؤكد الراوي عبر استرجاعه تداخل الزمانين الماضي والحاضر فقط ، بل يؤكد استمرار الماضي في الحاضر ، في أماكن مختلفة ، لكن يجمعهما حدوث الخطيئة فيهما . يؤكد الراوي عبر نقله مقطع استرجاع الوالد وحدةَ الإنسان ، ووحدة الإرث ، ووحدة الرغبة ،

(1) حيدر : قصة (الصيد وحكايا البشر) ، من مجموعة (الومض) ، ص19 .
(2) القصة نفسها ، ص22 .
(3) القصة نفسها ، ص19 .

ووحدة اللعنة ، ومنه وحدة الزمان والمكان بين الماضي والحاضر ، فقشرة الزمان الحيّ دليل على وجود زمان حقيقي أصيل واحد له قشور . ويؤكد الراوي في استرجاعاته القريبة ، والبعيدة ، وفي حاضره فكرتي الصيد والخطيئة ، يقول : ((**تمتم صوت أحد الحكماء : صاد الأب ابنته**))(1)، ويقول الوالد : ((**الخطيئة بعمر الكون مذ وجد الإنسان . جميعنا صيادون منذ قابيل حمقى ومبعثرون فوق سطح الأرض ، وقليلاً ما نميز الخير من الشر . تلك إرادة الخالق وضياع العقل**))(2) ، تتكرر كلمة (الصيد) في القصة مرات عديدة ، وتبدو في البدء دالّة على فعل الصيد الحقيقي لتتكشف الصورة الحقيقية لرمز الصيد فيما بعد ، فيحمل معنى القتل ، ولذة القتل في تكرار الكلمة مع صور القتل (قتل الحيوانات والمتعة والتلذّذ بإنهاء وجودها ، قتل الأم ، قتل الأب الخاطئ ، محاولة قتل الصياد في قفص الصفيح ، هوس القتل ، هوس الصيد) ، معظم الأماكن المذكورة في القصة قاتمة ، ومحرّضة على القتل والتمرّد ، وهي أماكن متفقة مع حدث القصة الرئيس ، وهو تكرار جريمة القتل ، للحقد والتشفي ، أو للبقاء والدفاع عن الوجود ، ومن الأماكن الموحشة والعدائية التي ذكرت في القصة (سفوح ووديان غارت ينابيعها ، صخور وتراب يُشعر بالرهبة ، الجبال القاسية ، نتوءات الصخور ، جحور الثعالب ، الجبال الوعرة ، البراري المقفرة ، جحيم البراري ، باحة محاطة بالأسلاك الشائكة ، قفص من صفيح ، الضباب يعمم الجبال ، الغابات البعيدة) .

يتعب الراوي في الزمان والمكان الحاضرين من صيده ، ومن إرثه القديم ، ومن هاجسه الذي لم يفارقه منذ بدء حديثه عن الإله في حكايات الجدة ، وتمرّد الأم على الإله ، ومع احتشاد صور تاريخه البشري الممتد إلى الإنسان الأول وإرثه المثقل بالخطايا ازداد قلقه ، وازداد اهتزاز يقينه ، فأنكر إرثه ، ومضى يبحث عن اليقين في أرض الوهم ، يقول الراوي في نهاية القصة : ((**كان الكهل قد غفا الآن. أتعبته الحكايا فغاص في جبّ نورانيته . نهضت واقفاً والنفس ترنّم : أيها اللاشيء العظيم توارَ في صمتك الدهري فأنا راحل . رميت طرائدي وعدّة صيدي قرب بندقيتي . ورحتُ أغذُّ السير وحيداً فوق دروب الأرض ، مترنحاً بين الظلمة والنور ورياح اليقين المزعزعة**))(3).

يظهر تداخل الماضي والحاضر من خلال قول الراوي (وكان الكهل قد غفا الآن) غفا في الماضي ، وفي الحاضر عن سماع الراوي – الصياد ، كهل صامت نوراني يعترف الراوي أمامه ،

---

(1) حيدر : قصة (الصيد وحكايا البشر) ، من مجموعة (الومض) ، ص21 .
(2) القصة نفسها ، ص22 .
(3) القصة نفسها ، ص23 – 24 .

وينتهي إلى متعَبٍ من الصيد – القتل ، وباحثٍ عن يقينٍ ، ولكن رياح يقينه مزعزعة ، تتراوح بين الظلمة والنور لتنتهي القصة نهاية قلقة تناسب أحداثها ، وأماكنها وزمانيها الماضي والحاضر ، لا تفاؤل ولا يأس ، إنها حالة ضبابية ، والأماكن الموحشة الموجعة العدائية للراوي هي أماكن تنسجم مع طبيعة البشر الخطائين المثقلين بإرث الخطيئة الأولى منذ أقدم الدهور ، وهي أماكن تنسجم مع الزمان الذي تنقّل بين الحاضر والماضي ، ليؤكد الراوي من خلال استرجاعاتهِ المتكررة استمرارَ الماضي في الحاضر ، ويؤكد وحدةَ الزمان ، ووحدةَ المكان ، ووحدةَ الإنسان ، فأماكن القصة صور مكرّرة عن المكان الأول ، والزمان الحاضر امتداد للزمان الأول ، والإنسان هو الإنسان نفسه ، والخطيئة هي الخطيئة نفسها . وبهذا ، يتحقّق الصيد الواحد في حكايا البشر المختلفة التي يربطها الصيد – القتل الواحد .

ويجعل الراوي الصيد حدثاً رئيساً في قصص أخرى ، ليتداخل الزمانان الماضي والحاضر من خلاله ، ففي قصة (البومة الذهبية) لحيدر حيدر ، يستمر الماضي في الحاضر من خلال توارث هواية الصيد من الأب إلى ابنه الراوي ، ويؤصل الراوي مهنة الصيد ، لكونها أول مهنة امتهنها الإنسان ، فيحضر مكان الحاضر ، ويغيب مكان الماضي ، ويحضر فعل الإنسان فيه فقط ، يقول : ((**منذ الطفولة ورثت هذه الهواية من الأب – الصياد الذي علمني إطلاق النار وصيد الطيور [. . .] لا بدَّ أنها غريزة القتل التعويضي [. . .] – هل في أعماق كل منا قاتل مستتر في ظلمات اللاوعي ؟ – أيكون قتلنا للطيور والحيوانات استعاضة عن قتل الآخر . نوع من العودة إلى الزمن الوحشي [. . .] كان الفضاء ساحراً وطفولياً في تلك الليلة [. . .] داخل هذا العراء الموحش بدت الطبيعة الآسرة كأنها هي إله الكون**))(1).

مكان الحاضر هو مكانه المفضّل وهو مكان الصيد – القتل ، يقول : ((**نشيّد مسرحاً للقتل بأعصاب باردة**))(2)، يدمج الراوي ، هنا ، بين مفهومي القتل والصيد ، يقتل أحد رفاقه في الرحلة بومة ذهبية ، ورؤيته هذا المشهد تعيده إلى الماضي ، إلى زمان الطفولة ومكانها ، فقد كانت هذه البومة الذهبية تمثّل الفرح الذي ينتظره في طفولته ، يقول : ((**في أصياف عبرت .تحت قمر يضيء**

---

(1) قصة (البومة الذهبية) ، من مجموعة (إغواء) ، ص32 – 33 .
(2) القصة نفسها ، ص30 .

الســـهول والبحر ، كنت أنتظر على سطح البيت وبلهفة طفولية قدوم البومة الذهبية ، كانت تأتي في أواسط شهر آب من كل عام ، تقف أعلى شجرة السرو وتراقب فئران الحقل الليلية . وفجــأةً تنقضُّ كالصقر وبين مخالبها فأر أو خلد حقل أو خفاش صغير . بفرحٍ كنت أهلّلُ لقدومها ، شبيه طفل يتلقّى هدية تهبط عليه من سماء بابا نويل ، مع رحيلها تنهمر على روحي كآبة الفقدان [. . .] الآن هي هنا جريحة . محطمٌ بهاؤها ، تنـــزف دماءها فوق التراب والعشب اليابس))[1]، يتحدّد زمان الطفولة ومكانها بانتظار البومة الذهبية ، ويحضر من البيت سطحه ، لا البيت – الدفء ، وبرحيل البومة يظهر إحساس الراوي بالفقد ، إذاً ، يشكّل فرحه بقدوم البومة الفرحَ الوحيدَ الذي يتذكره من طفولته ، فهو يحدّد بدّقة زمان قدومها ، والمكان الذي كانت تقف فيه ، لتظهر طفولته كئيبة تخلو من الدفء والحنان ، وهذا يفسّر امتهانه الصيد – القتل فيما بعد ، فهو غير سعيد مع باقي الصيادين بهذه المهنة ، هم يتحدثون عن حكايات الصيد وبطولاتهم ، وهو يرى قتلَ البومة اغتيالاً ، يقول : ((**لماذا اغتيل هذا الطائر الطليق في لحظة غفلة وعلى هذا النحو المجانـــي دونما ذنب**))[2]. يبدو الراوي ، هنا ، غير راضٍ عن نفسه بسبب امتهانه القتل ، يشعر بوحدة وهو مع الآخرين – الصيادين ، هم يريدون حرق البومة وهي ما تزال تحتضر ، وهو يريد إنقاذها من الحرق ، والآخرون يفاخرون بصيدهم وبآلياته التي تتمثّل باستدراج الطيور عبر استخدامهم آلة تســـجيل موسيقية تقلّد أصوات الطيور ، والسؤال ، هنا : هل يقوم الراوي بعملية نقد ذاتي لمجتمع قاتل توارث مهنة القتل وابتكر لها أساليب جديدة ومتنوعة ؟ هل يريد القول : إن الفرد الذي يعيش في مجتمع قاتل لا يستطيع إلا أن يكون قاتلاً ؟ على الرغم من عدم اقتناعه بفكرة القتل لمجرد القتل ، يصرّح الراوي باختلافه عن الآخرين في الحاضر ، والماضي ، يقول : ((**كان الصيادون ينسجون حكايات فلكية وخرافية عن طائر البوم ، طائر الشؤم والنحس الذي يحيا في الخرائب والمقابر ، والأماكن المهجورة ، حتى إن العرب القدماء كانوا يتطيرون لمرآه متوجسين نذر الشرِّ والكوارث منه ومن صوته [. . .] أستمع إلى هذه الترهات والأساطير وأنا مُقصى وأستعيد علاقتي الفرِحة الطفولية بمشهدها وهي تطير مزهوة فوق الحقول البحرية**))[3]، يرفض الراوي السائد والمألوف في معتقدات مجتمعه متكئاً على ما حملته ذاكرته من فرح طفولي بريء ،

---

(1) حيدر : قصة (البومة الذهبية) ، من مجموعة (إغواء) ، ص36 – 37 .
(2) القصة نفسها ، ص38 .
(3) القصة نفسها ، ص38 .

مقصياً نفسه عن فرح الآخرين باغتيال البومة الذهبية ، ربما لأنها الهدية الوحيدة التي هبطت عليه من سماء (بابا نويل) في طفولته ، فوازت الذهب في تفكيره الطفولي ، وقد احتفظت ذاكرته بصورتها ، فاستمرت بومته ذهبيـــةً في الحاضر ، وقد حزن عليها ، وحملها ليدفنها بعيداً عن أعين الصيادين ، يقول : ((**أودعها بغُصّة ، ذارفاً دمعةً حارقةً كانت تحتبس في مقلتي يوم كانت تودعني وهي ترحل مهاجرةً نحو ديارها القصية**))[1]، ويمتدُّ بالحاضر المؤلم إلى رؤية مستقبلية يستمر فيها القتل ، يقول الراوي مستخدماً تقنية الاستباق : ((**في الصباح سينفجر الفضاء بالطلقات حين تبدأ مجزرة الطيور المذعورة ، ويبدأ الصيادون حفلتهم الدموية القاتلة ، حفلة الاغتيال**))[2] . فزمان الصباح المستقبلي لن يحمل بشائر تفاؤل ولن ينتهي القتل ، وسيؤدي فعل القتل إلى مجزرة وحفلة اغتيال ، لتكتمل صورة المجتمع الذي توارث القتل في الماضي ، واستمرَّ في حاضره ، ويؤكّد الراوي استمراره في المستقبل .

وهكذا ، يتنامى فعل القتل مع حركة الزمان من الماضي إلى الحاضر وصولاً إلى المستقبل ، من دون أن يستطيع (الراوي – الفرد) إيقافه ، لا بل يضطر إلى الانتماء إليه والقيام به سعيداً حيناً ، وحزيناً حيناً آخر ، ويُســـوغ له حيناً ، وينقده حيناً آخر ، كأنه ضمن شرنقة لا يستطيع الإفلات منها ، ولا يستطيع الانتماء إليها . لذلك ، هو في حالة توتر يظهرها الزمان الحاضر ، لا تنفعه عودته إلى الماضي ، أو قفزه نحو المستقبل .

وإذا كان التداخل بين الأزمنة إثباتاً لاستمرار الزمان الأول (الماضي) في الزمانين اللاحقين له في بعض القصص ، فإن التداخل بين الأزمنة يؤدي غايات فنية أخرى ، ففي قصة (الوعول) لحيدر حيدر يعتمد الراوي التداخل بين الأزمنة هروباً من لحظة الحاضر باتجاه المســـتقبل ، وباتجاه الماضي أيضاً ، لتسويغ ما يجري في الحاضر . تبدأ السيرورة الزمنية للأحداث من الحاضر الراهن ، يقول الراوي : ((**التو فرغت يدي من المذبحة . رأيت دمك يتناثر ويسيل ويلطخ الفراش : فراشنا الذي كان**))[3] ، يبدأ الراوي سرده من لحظة نهاية الأحداث ، متبعاً تقنية (الخطف خلفاً أو الفلاش باك Flash back) ، ثم يمـــزج الزمان الحاضر بالمســـتقبل مستخدماً صيغة المضارع المقترن بسين التسويف ليكشف آماله ، وأحلامه ، يقول : ((**إن خيوط الفجر يكتمل نسيجها في ليل الفاجعة ،**

---

(1) حيدر : قصة (البومة الذهبية) ، من مجموعة (إغواء) ، ص38 – 39 .
(2) القصة نفسها ، ص39 .
(3) من مجموعة (الوعول) ، ص111 .

وعما قريب تســـطعُ الشمس . آه يا للصباح الجديد . لا بدَّ أن الفضاء سيكون أكثر نقاوةً منه في أي وقت مضى . وسيكون الهواء مطهّراً من الجراثيم . دقائق وأدخل الحمام لأتطهّر أنا أيضاً . [. . .] ستتفتح مسامي لاستقبال نهار ساطع ، بهيج كشواطئ البحار الآسيوية . تموتين ! إذاً أنا أتحرر))[1] .

يبدو أن اقتران السين بالفعل المضارع يشير إلى تحوّل إيجابي في مشاعر الراوي تجاه الفرح والخلاص من حاضر مثقل بأوساخ وجراثيم يرغب في التخلص منها . والاستباق ، هنا ، ملمح استشرافي فالراوي يتشوّف إلى المستقبل متطلعاً إلى الخلاص والنقاء والطهارة ، لكن هذا الاستباق المبدئي حلم قد يتحقّق فنياً على الورق ، وقد لا يتحقّق . وسرعان ما يعود الراوي إلى ماضيه مستخدماً تقنية الاسترجاع الخارجي ، يعود إلى ما قبل بداية الأحداث ، ليؤسس سرداً يقوم على تقنية الاسترجاع ، في الاسترجاع يعود الراوي إلى زمان بعيد جداً ، يخاطب الحبيبة – المقتولة ليذكّرها بزمان الحبّ الذي جمعهما ، يقول : ((**أتذكرين أيام كان الحبّ إلهنا الذي نعبد [. . .] في تلك الأزمنة كنا طفلين نعيش على الخبز والموسيقى وأعشاب البرّ . نتجه نحو أبواب البحر ، نجري ونغني ونسبح في المياه الزرقاء . ونجمع قناديل البحر وأشعة الشمس ونحلم . مخدعنا كهوف شواطئ الرباط ، وغطاؤنا سماء عارية))**[2] ، أماكن الماضي هي الطبيعة ، بعيداً عن أماكن الناس ، وأفعاله مع الحبيبة كانت توحي بالسعادة والاندماج بالطبيعة ، ويتناوب الاسترجاعُ والحاضرُ الراهنُ الحضورَ ، ثم يحضر صوت الحبيبة – المقتولة لتسترجع ماضيها مع الراوي القاتل ، مستخدمةً ضمير المتكلم (أنا) ، ومخالفة الراوي في اختيارها نقطة بداية الاسترجاع ، فإذا كانت بداية حبهما بداية لاسترجاعاته ، فإن لحظة تحرّرها من الحبّ هي بداية استرجاعها ، تقول : ((**تحت ليالي أوروبا الملوّنة التي تدير حركة الشمس والعقل ، حدث الكسوف . سَطْعُ الضوء كان مبهراً ، كذلك كانت الصدمة بين الصحراء وإيقاع الجيرك الوحشي . هو ذا الجسد يكسر أغلاله القديمة فتتمزّق أقمطة الطفولة . عالم من الأسر والطغيان والمهانة القديمة. [. . .] وأنا الطفلة القادمة من سجون القبائل ، ومدن الرجال المستبدين ، أهدم حدود الإرهاب لأكون نفسي . أمتلك شراع سفينتي وأوغل في غمر البحر [. . .] أستحم في المياه الخضراء))**[3] .

---

(1) حيدر : قصة (الوعول) ، من مجموعة (الوعول) ، ص111 –112 .

(2) القصة نفسها ، ص113 –114 .

(3) القصة نفسها ، ص115 –116 .

يشكّل البحر مكاناً رئيساً في ذاكرتيهما ، وهو مكان تلازم مع حبهما فيما يخصّه ، ومكان شهد تحررها فيما يخصها ، ويشتركان في تحديد طفولتهما في الحبّ ، في الماضي ، ويختلفـــان في الدلالة ، فالطفولة عنده تشير إلى براءة سلوكهما ، أما عندها فهي إشارة واضحة إلى عجزها في مجتمعها ، وتبعيتها للآخر ، لكونه مسؤولاً عنها ومرشداً لها ، لتظهر بتكوينها النفسي ضحية المحرّمات في الزمـــانين الماضي والحاضر . و من هنـــا ، ترى اختلافاً بين مكـــانين هما : (أوروبا) و (الصحراء) ، واختيارها للرقص والضوء والليالي الملونة ، هو رفض لأغلال قديمة ، وطغيان ومهانة ، وسجون قبائل . يتحدّد اختلافهما انطلاقاً من اختلاف رؤيتهما للبحر بوصفه رمزاً لأحد أماكن الماضي ، و يؤدي الاسترجاع ، هنا ، وظيفته التقليدية في تدارك الموقف ، وسدّ الفراغ الذي حصل في السرد ، ليضيء الأحداث التي تركها السرد جانباً ولتحضر بطريقة الاسترجاع ، ويحضر صوت ثالث في المقطع الثالث من القصة هو صوت الراوي العليم ، ليفسّر ما حدث بين الراويين . وبهذا ، يظهر الماضي زماناً ومكاناً من خلال صوتين يعدُّ الماضي تجربتهما ، وصوت ثالث يحضر ليؤكد الاختلاف بين الراويين ، ويعيد صياغة الأحداث بينهما ، يقول الراوي العليم : ((**هو الذي تحرّر بالقتل ، خطا خطوة فدخل عتبة الجنون العظيم ، وهي التي تحرّرت بالخيانة دخلت رحابة العالم**))(1)، يتناوبُ الرواة الثلاثة السردَ ، ويتسع المكان المسترجع ليشكّل خريطةً كبيرةً تبدأ من فندق في باريس (مكان وقوع الجريمة – مكان الحاضر) ، ثم يمتد ليشـــمل أماكن كثيرة هي الوطن بصحرائه ، ومدنه ، وأوروبا ، ويتمُّ استرجاع الأماكن لكونهـــا أماكن شهدت الحبّ ، أو التحرر منه ، أو الأماكن التي يدافع عنها ، بوصفها الوطن .

وعليه ، تتوزع الأماكن بين ما يمكننا تسميته بــ (أماكن " الحبّ " ، وأماكن " التضحية من أجل الوطن ") ، وتتنوع هذه الأماكن أيضاً ، فأماكن الحبّ هي : باريس ، الرباط ، صحارى الشرق ، ليالي أوروبا ، البحر ، بحر الرباط الجميل الوحشي ، أما أماكن التضحية من أجل الوطن فهي كثيرة منها :

– أماكن القهر الذي تعرضت له الراوية غزالة ، تقول : ((**هم وهو يقولون عني إنني استدرت عن وطني . خنت ميراثي . سأقول لهم بأنه كان وطناً جارحاً ، [. . .] في الأســـرة كنت تحت المراقبة والحصار [. . .] المدرسة كانت زنزانةً . الشارع أيضاً يرانـــي مومساً**))(2) .

---

(1) حيدر : قصة (الوعول) ، من مجموعة (الوعول) ، ص117 .
(2) القصة نفسها ، ص124 .

– أماكن الظلم من قبل السلطة السياسية في الوطن : الرباط ، الشارع الرئيس .

– أماكن النفي : شوارع باريس ، حدود الوطن .

– أما المكان – الوطن فإنه يحضر من خلال وصف الحزن والألم اللذين عانى منهما الراوي ، فلا يظهر بوصفه مكاناً جغرافياً له أبعاد . يقول الراوي : ((**كنا آنذاك نتحدث عن الوطن الدامي [. . .] كان الوطن ينـزف في العيون والأيدي والقلب ، سجوناً وقتلى ومنفيين ومطاردين . كنا في زمن العنف والجوع**))[1]، وتظهر الحبيبة ، بوصفها وطناً ، يقول : ((**في تلك الأزمنة كنت منفياً ومطلوباً أحتمي بها**))[2] .

تتداخل الأزمنة فيما بينها ، فينتقل الراوي من الماضي إلى الحاضر ، كأنه يستيقظ فجأة من تداعياته ، ليتوقّف عند لحظة الحاضر التي تشكّل حافزاً يدعوه إلى الماضي ، فهو في الحاضر متوترٌ وضعيفٌ ، لا ملجأ له إلا بالعودة إلى الماضي ، أو القفز نحو المستقبل ، يقول : ((**ها هي ذي مسجاة على هذا الفراش الموشوم بالدم ، والصباح أوشك وأنا هنا قربها أنتظر قضاتي . والحقيقة أنني لا أنتظر شيئاً . لا أعرف كيف أتصرّف في هذا الوقت الداكن . لست مدركاً ما فعلت. إنني تائه في غمرة من الهذيان والتأنيب وبين الحلم واليقظة**))[3] . الحاضر ، إذاً ، هو زمان الضياع ، فالراوي بين الوعي واللاوعي ، بين حالتي الانتظار وعدم الانتظار، بين الحلم واليقظة ، بين الهذيان والتأنيب . ومن هنا ، يكون الزمان الحاضر عنده اللازمان ، وينعكس هذا اللازمان على المكان فتغيب ملامحه ، ولا يظهر إلا التناقض القائم بين لفظ (الصباح) بما يحمل من إشارة إلى الضوء ، وجملة (الوقت داكن) بما تحمله من إشارة إلى الظلام ، الزمان الحاضر يقدّم نفسه على أنه زمان اللاوعي ، ثم يحضر الزمان المستقبل عبر استباق الراوي ، وتخيّله لمحاكمةٍ يسوّغ فيها جريمته ، فيعدّها (الفعل – الخطأ) الذي أقدم عليه نتيجة وجوده في مكان وزمان دفعاه إلى الإجرام ، يقول:((**ستقول لهم . تنسج وتدور وتنعطف[. . .]تمثّل مراحل الجنون الدوري التي تأتي مع الأهلّة وكسوف القمر[. . .] ترسم لهم مشهد الجنون المسرحي ، خرائط من غضب البحر وجنون الصحارى في أوقات الزوابع ، ثم تركّز على الثأر البدوي للرجل المخان : غسلاً للعار أيها السادة أؤكد لكم**))[4] .

---

(1) حيدر : قصة (الوعول) ، من مجموعة (الوعول) ، ص135 .
(2) القصة نفسها ، ص136 .
(3) القصة نفسها ، ص141 .
(4) القصة ذاتها ، ص142 .

وهكذا ، تتداخل الأزمنة مع بعضها بعضاً ، إذ يحضر المكان الماضي (البحر) ، و(الصحراء)، في الزمان المستقبل ، ويحضر الزمان الماضي (أوقات الزوابع) في الزمان المستقبل ليحمل كلٌّ من المكان والزمان في الماضي صفات تدفعه إلى الجريمة في الزمان الحاضر . ليغدو حدث الجريمة في الزمان الحاضر نتيجة محاصرة الراوي بالماضي زماناً ومكاناً . وهنا ، يمكننا أن نقدّم المقاربة الآتية :

أماكن الماضي : - البحر (غضب)
- الصحارى (جنون) } يؤدي إلى جريمة في الزمكان الحاضر
زمان الماضي : - أوقات الزوابع

وهكذا ، لا يحاصرُ الماضي بزمانه ومكانه الراويَ القاتلَ فقط ، والراويةَ المقتولةَ فقط ، إنما يمتد إلى الراوي العليم الذي يبيّن رأيه بزمان الماضي وأماكنه بما يلي : ((**في تلك الأوقات الرجراجة ظهر الاختلاط بين الليل والنهار . وبدت الرؤية صعبة . لم تكن الرؤية وحدها . كانت الأمكنة أيضاً كالزئبق . وكان الناس قطعاناً داهمتها* أفواج من الذئاب . كانوا في عصر الذعر والشتات والهلع الكبير ، وبدا الزمن يدفع الناس والشجر والبحر والحجارة أفواجاً أفواجاً باتجاه المضائق**)) [1] ، فـ (الأوقات الرجراجة) جعلت لكلٍّ من الراويين القاتل والمقتولة طريقاً مختلفةً عن الأخرى ، هي حلمت بالسعادة ، والهدوء ، والأسرة الآمنة ، واختارت العيش في باريس ، وحلمت بامتلاك سيارة ، أما هو فقد استمر في أحلامه الثورية ، والتزامه بالنضال من أجل وطنه ، وكلٌّ منهما اتهم الآخر بأنه خدعه وتخلّى عنه ، والراوي القاتل يعاني من أزمة عميقة مركزها الحاضر الراهن ، ولكنها تمتد إلى الماضي البعيد (في وطنه) والقريب (وجوده في باريس مع الحبيبة قبل قتلها) ، وتتجسّد أزمته في شعوره بالضياع لابتعادها عن طريقه ، وخوفه من فقدها ، فيقتلها وهو تائه بين الصحو والحلم ، وفي مواضع عديدة من استرجاعاته يصف شعوره بعد الجريمة بالندم ، يقول : ((**تلك الليلة . كنت محموماً**))[2]، ويؤكد ضياعه بقوله : ((**كم كان صعباً إيضاح الحالة لا لغموضها ، واستعصائها إنما لتشابكها واختلاطات الماضي بالحاضر ، وهذه الحالة من اليأس المستشري كوباء في أعماق بشر غلّهم الطغيان والإحباط وزفير الكلاب المسعورة**))[3] .

---

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب دهمتها .
(1) حيدر : قصة (الوعول) ، من مجموعة (الوعول) ، ص141 .
(2) القصة نفسها ، ص154 .
(3) القصة نفسها ، ص156 .

يتداخل الزمانان الماضي والحاضر فيما بينهما ، ويشكّلان مناخاً نفسياً متوتراً وحاداً لكل من الراويين المخدوعين بحاضرهما ، الذي يُختصر بتسجيل لحظات وقوع الجريمة ، ووقوف الراوي القاتل أمام الجثة ، ويشكّل الزمان الحاضر بداية السرد ونهايته في هذه القصة ، من خلال اعتماد السرد الدائري ، الذي بدأ باعتراف الراوي القاتل بالجـــريمة ، وانتهى بندمه على ما فعل ، في زمان قصير امتدّ من بداية ظهور خيوط الفجر حتى الصباح ، أمام امتداد طويل لزمان الماضي ، عبر سرد الراوي القاتل ، واستحضار صوت الراوية المقتولة ، والراوي العليم .

يتيحُ القاص عبر اعتماده تعدد الأصوات فرصةً أمام القارئ ليشعر بعطب تجارب الراويـــين ، وانهزامهما في الزمان الحاضر ، ومحاصرتهما بالماضي بما يمثّل من حبّ ، وأحزان ، وظلم ، وفشل ، فالزمان الحاضر أوقظ الزمان الماضي ، واستحضر أماكنه ، ليس لتعظيمه أمام الحاضر ، إنما لمحاكمته ، وإظهار عيوبه وعيوب الحاضر من خلاله ، ولاسترجاع أماكن الماضي بدفئها حيناً ، وعدائيتها حيناً آخر لتغيب ملامح المكان الحاضر ، ويحضرَ الماضي بقوة أمام حاضر يوازي حالة اللاوعي التي يعاني منها الراوي القاتل ، وحالة إخفاق الراوية المقتولة في تحررها من ماضيها . وهكذا ، يحضر الزمان الحاضر في حالة اللاوعي ، والإخفاق ، وتغيب ملامح المكان فيه ، ليمتد الماضي في المستقبل من دون أن يكون لحاضر الراوي القاتل ، والراوية المقتولة أي أثر فيه .

ويصرّح الراوي في بعض القصص بتداخل الأزمنة مع بعضها بعضاً ، ففي قصة (الفيضان) لحيدر حيدر يرصد الراوي العليم معاناة الشخصية القصصية الهاربة من مدينتها ، والتائهة في الصحراء الجافة ، تعاني من التشرد والجوع في واقعها وفي حلمها ، فمعاناة الشخصية في زمنها الحاضر ، وفي مكانها (المدينة) يقودها إلى مكان متخيّل هو الصحراء بقســـوتها وجفافها ، يقول الراوي العليم : ((**وتساءل عبد الله : مَنْ يكون في هذا الوقت الحزين ؟ في هذه النقطة من الزمن الرجراج حيث الماضي والحاضر والمستقبل يبدو ذرة راقصة في مسار ريح السموم . ذرة مفصولة تتدحرج بسرعة جنونية على سفح هذا الإعصار**))[1] .

يكثّف الراوي أزمة عبد الله في مكانه المتخيّل من خلال امتزاج الأزمنة لديه ، فالزمـــان الرجراج ينبئ عن المكان الرجراج (المدينة بسجنها وظلمها) ، وعن المكان – الحلم (الصحراء) الذي يبدو رجراجاً ، إذ يمتزج ماضي عبد الله بحـــاضره وبمستقبله ليواجه مصيراً مأســـاوياً ، فهو في

(1) من مجموعة (الفيضان) ، ص110 .

مكان تشكّله ريحُ السموم وإعصار ، وهو أشبه بذرة عاجزة عن مواجهة جبروت المكان .

وتتداخل تقنيتا الاسترجاع والاستباق فتختلط وظائفهما ، ففي قصة (التموجات) يتضمّن الاستباقُ استرجاعاً ، فيحلُّ الماضي في المستقبل ، يقول الراوي العليم : ((**ستقول المرأة التي اسمها ريم : كنت مهانة في الزمن القديم . لسنوات ست وهو يقطف زهرة عمري ، وعندما ملّني وابتدأ شــبابي يغرب استدار عني باتجاه نساء بيروت**))[1]، فــ ريم التي تشعر بالهزيمة لانسحاب المقاومة من مدينتها ، وانصراف حبيبها عنها ، ستحمل هذا الماضي الأليم ، وستذكّر حبيبها به ذات يوم ، ويحذف الراوي العليم ، هنا ، ما يمكن أن يحدث من أحداث في المستقبل ليستمرَّ الماضي في المستقبل من دون أن يحمل المستقبل تغيراً .

وباستخدام الراوي تقنية الاستباق يتحوّل إلى متنبئ يعرف أمور الغيب ، يستبقها ويعلنها ، ولا يأتي الاستباق مستقلاً عن الحاضر والماضي ، ففي قصة (الذكريات .. الذكريات) لوليد إخلاصي ، يتضمّن الاسترجاع استباقاً ، أي يسترجع ما توقّع بأنه سيحدث في المستقبل ، يقول الراوي : ((**ولم أعدْ أسمع شيئاً فقد تذكرت .... أقف في الزقاق الطويل وحيداً .... كنت قادماً من البيت أكاد أتعثر بأقدامي الصغيرة فيما أعدُّ الأحجار السوداء التي ترصف الزقاق ، أفكاري كانت تسبقني نحو المدرسة التي أحبُّها وفجأة وجدتُه أمامي ... دلّو [. . .] كنت أعلم أن دلّو سينشبُ أظافره في عنقي فاستسلمت لكفه الممتدة تمسك بخدّي واليد الأخرى تخرج من جيب سترته الكالحة ... تيقّنت أن عظمة ميت ستنهال على رأسي ... ثم خرجت أصابعه تحمل لي قطعة من البسكويت فيما أصابعه الناعمة الأخرى تداعب خدي**))[2] .

يســـترجع الراوي ماضيه البعيد من خلال الذكريـــات ، والأمـــاكن المستعادة (الزقاق والبيت والمدرسة) أماكن يحبُّها الراوي ، وتكتسب قيمتها ودلالتها ، بوصفها تاريخه الجميل الذي يحلم باستعادته بعد خمس وثلاثين سنة ، ويستذكر خوفه من دلّو إلا أن خوفه ، وتيقنه من إيذاء دلو له لم يتحقّق . وبهذا ، تشـــكّل العناصر المستعادة من الماضي (المكان ، دلّو المناضل ضد أعداء الوطن) ماضياً جميلاً وسعيداً ، تختلط فيه تقنيتا الاســـترجاع ، والاستباق ، ويشير عدم تحقّق الاســـتباق في الماضي إلى مستقبل أفضل عاشه الراوي، فــ دلّو كان يحارب أعداء الوطن ، لا

(1) حيدر : من مجموعة (إغواء) ، ص83 .
(2) من مجموعة (يا شجرة يا) ، ص312 – 313 .

أبناء وطنه.

تتنوّع أساليب تداخل الزمانين الماضي والحاضر في القصص المختارة للبحث ، ففي بعض قصص وليد إخلاصي يظهر التناقض بين الماضي والحاضر من خلال الآثار التي يتركها الزمان على المكان ، فيقدّم الزمان من خلال رؤية بصرية للمكان الخاضع للبلى والتهدّم ، ومنها قصة (يوم سقطنا في نقطة التوازن) يفرح الراوي لترميم المبنى القديم الذي يعمل فيه ، ويتتبع الخطوات التي يقوم بها العمال لترميم المبنى ، فقد حفر العمال خندقاً حول جزء من المبنى للتأكد من أن الأعمدة التي يقوم عليها المبنى مازالت قوية ، وبقي الخندق مهملاً تتعاقب عليه الأيام فامتلأ بالطين والماء ، وقد سقط الراوي في الخندق ، يقول : ((**وكنت أخاف أن أتحرك حركة واحدة فأفقد توازني فأغرق ، وكان الكلُ يعلم أن الموت هو النتيجة فيما إذا سقطت وهب رجال المبنى من زملائي إلى نجدتي فوقف واحد منهم يخاطب الجمهور بأسلوب مؤثر يدعوه فيه إلى اتخاذ أسباب الحيطة والحذر في عملية انتشالي ، إذ إن أي خطأ قد يرتكب سيؤدي حتماً إلى مصرعي في ذلك الخندق الذي أصبح كالمجارير قذارةً وخطورةً [. . .] وتدخّل قائد الورشة مهيباً بالناس ألاّ يفعل أحدٌ شيئاً ، لأن إخراج الماء بسرعة سيؤثر حتماً على مقاومة الأساسات التي ارتبطت بالخندق وأصبحت متصلة بشكل مؤكّد [. . .] تساءلت بعد ساعات إلى متى سأبقى هكذا في مثل هذه الحالة من التوازن المقرف**))[1] . ولأن إنقاذ الراوي سيؤدي إلى تهدّم المكان القديم المحدّث أو المرمّم ، فإنه لا ينقذ ، فالتوازن المقصود ، فيما نرى ، هو الثبات في نقطة واحدة هي نقطة الحاضر ، لا يستطيع القفز إلى المستقبل ولا العودة إلى الماضي ، لا خلاص له من ثباته ، أي تحرّك يعرضه للموت ، وهذه إشارة واضحة إلى عجز الراوي ومن يحيط به من عمال وزملاء عن القيام بأي فعل يناهض الماضي ، ممثّلاً بالمكان ومن ورائه التقاليد ، فلا إمكانية للتمرد على الماضي ، ولا إمكانية لفعل أي شيء من أجل تغيير الحاضر (خندق الماء) باتجاه مستقبل أفضل ، مكان الحاضر هو خندق قذر ، والراوي مرغم على البقاء فيه ، من دون أن يملك حرية القرار لفعل أي شيء سوى السقوط والموت ، فالحاضر هو النهاية .

وعليه ، فإنَّ الماضي والحاضر يتداخلان في مكان واحد كان قديماً ثم رمّم ، وبعد ترميمه اختزل الأزمنة كلها في حاضر ثابت لا يسمح للفرد بأي تغيير سوى انتظار المجهول .

---

(1) إخلاصي : من مجموعة (الدهشة في العيون القاسية) ، ص202 – 203

وقد يسيطر الماضي على الحاضر ، فتعيش الشخصية الماضي وهي في الحاضر ، ففي قصة (بريد معاد) لعبد السلام العجيلي يسرد الراوي قصة عبد الحليم ، وهو محامٍ تصل إليه رسالة من يوسف ، وهو جالسٌ في مكتبه ، وينتظره في غرفة الانتظار صياح آغا ويوسف ، يختار المحامي في البداية وقبل الاطلاع على الرسالة استقبال صياح آغا الذي يحمل إليه مبلغاً من المال لقاء عمل مشترك بينهما ، وعدم استقبال يوسف ، إلا أنه بعد قراءة الرسالة التي كتبها بنفسه في أثناء وجوده في فلسطين للدفاع عنها ، وطلب في ذلك الحين إلى يوسف إيصالها إلى أهله إذا استشهد ، يعود إلى الماضي فيمتزج الماضي بالحاضر ، يقول الراوي العليم : ((**لقد بعثت هذه الورقة البالية الماضي الراقد في أعماق نفسه**))[1] ، زمان الخطاب قصير استغرق مدة قراءة الرسالة فقط ، وهو زمان الحاضر إلا أن حضور الرسالة إلى المكان (المكتب) ، جعل عبد الحليم يرتد إلى الماضي ، ولم تعده الرسالة إلى زمان الماضي فقط ، بل أعادته إلى أماكن الماضي أيضاً ، الأماكن التي شهدت نضاله مع رفاقه ضد العدو ، يقول الراوي العليم : ((**قمة سبلان وقبابها المعتمة والطريق الوعرة [. . .] والريح القاسية في ليلة جدين تخز الوجوه ، والأشواك تنغرس في أكف الزاحفين وعلى بطونهم في ظلامها ، [. . .] ويوسف الذي لم يره عبد الحليم منذ عاد من جدين مع الجرحى ، يوسف هذا هو ... إنه على الباب !**))[2] . إن استعادته للزمان والمكان جعلته أمام زمانين هما : ماضٍ يمثّله يوسف ، ويمثل التضحية والفداء ، والدفاع عن فلسطين ، وحاضرٍ يمثّله صياح آغا ، ويمثّل المادية والنفعية ، يختار المحامي استقبال يوسف ، والاعتذار عن استقبال صياح آغا . وهكذا ، ينتصر الماضي على الحاضر في هذه القصة التي نقرأ فيها دعوة إلى التمسك بالقيم النبيلة في حاضر يغرق بالمادية والنفعية إلى حدٍّ ينسى فيه الإنسان قضيته وأرضه المحتلة .

ومن أشكال سيطرة الماضي على الحاضر في أثناء تداخل الزمانين الماضي ، والحاضر في المكان ، رفض الراوي الواقع الحاضر زماناً ومكاناً ، والهروب منه إلى الماضي ، والتمسّك بالمكان القديم ، فيستعيد تاريخه محاولاً استعادة زمانه أيضاً ، ففي كثير من قصص وليد إخلاصي يدافع الراوي عن المكان القديم في وجه المكان الجديد ، ويبدو تمسك الراوي بالمكان القديم تمسكاً بالزمان الماضي ، بما يمثّل من جمال وصفاء وحضارة ، ويستمدُّ المكان قيمته عنده من قدمه . لذلك ، فهو يصرُّ على صفة القدم في أثناء تعظيمه للمكـــان القديم . يستذكر راوي قصة (دماء من الصبح الأغبر) طفولته في

---

(1) قصة (بريد معاد) من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص105 .
(2) القصة نفسها ، ص 105 .

القلعة ، يقول : ((**كنت أنا وصديقي من الفريق الذي يدور حول القلعة ويتطلع بعجب إلى التلّة الكبيرة ، [. . .] – إنها تلّة وبنوا عليها قلعة ، إنها قديمة . ويقول الثالث واثقاً : – سكنها آدم عليه السلام ، وشرب إبراهيم فيها اللبن من بقرته . جدي كان يسكنها أيضاً ! ، ويقول الفلسطيني : – والآن ؟**

– لا أحد ، القدامى فقط ، [. . .] أجبتُ وعيناي قد عادتا للتعلّق بسيدة الكبرياء))(1) . ولأنها تمثّل الماضي الجميل والكبرياء فإن الراوي يسعى للحفاظ عليها في حاضره وبالتالي ، على الزمان الماضي ، ويحاول راوي قصة (نبتة الفريز) بناء سور يحمي القلعة ، يقول : ((**فكرت أيضاً بأن أتبرّع ببناء سور للقلعة ، أن أستحضر مهندساً يقع في غرام بلده وأكلّفه بتصميم سور من الحجر الأصفر يحيط بالقلعة ويحمي خندقها من الأوساخ . تمنيتُ أن أحمي التاريخ بعد أن حلمت بأشياء كثيرة من أجل الجغرافيا . تسع سنوات من التعب والأحلام ، ثم ينفجر الحنين في داخلي مدمراً ، فأركب الطائرة وأرجو المضيفة أن تسرع بطائرتها نحو الوطن**))(2) ، فسنوات الغربة والنفي التي عاشها الراوي لم تنسه مكانه القديم وزمانه الماضي . لهذا ، نراه يفكّر في حماية القلعة من خلال بناء سور من الحجر الأصفر ، والسور يرمز إلى القوة والحماية من الخطر ، ويتحدّد الخطرُ في أوساخ الزمان الحاضر ، الذي يسعى إلى تشويه جمال الماضي ونظافته . وعليه ، فإن الزمان الماضي يمثّل النظافة والحضارة أمام أوساخ الحاضر وإهماله ، وليست استعادة الماضي إلا تعبيراً عن رفض الحاضر مكاناً وزماناً ، فالمكان الحاضر (خندق ممتلئ بالأوساخ) مكان مرفوض ، من هنا ، نفهم أن سعي الراوي للحفاظ على المكـــان الماضي ليس هروباً من الحاضر فقط ، إنما خوف من المستقبل أيضاً ، فيزدادُ تعلقه بالمكان الماضي كلما ازداد الحاضر سوءاً .

ولا تتمثّل استعادة الماضي باسترجاع الراوي للمكان والزمان الماضيين فقط ، إنما يستحضر في بعض القصص شخصيات تنتمي إلى الزمـــان الماضي ، يجيء بها إلى الواقع الحاضر ، ويجعلها تعيش فيه ، ليتداخل الماضي والحاضر ، ويظهر عجز الحاضر أمام الماضي ، ففي قصة (حالة حصار) لحيدر حيدر ، يتنازل عقبة بن نافع عن قضيته في الحاضر ، يقول الراوي العليم : ((**كانت حروب البرابرة والمسلمين قد أنهكته ، فاكتشف بعد صراع طويل ضد الغزاة والأعداء ، أن جميع الحروب**

(1) إخلاصي : قصة (دماء في الصبح الأغبر) ، من مجموعة (دماء في الصبح الأغبر) ، ص92 – 93
(2) إخلاصي : من مجموعة (الأعشاب السوداء) ، ص71 .

لا تجدي نفعاً ، فمعظم الناس الذين خاضوها انتهوا بعد النصر أو الهزيمة إلى الأرصفة أو السجون أو ساحات الإعدام . من أجل هذا فضّل عقبة بن نافع أن يقضي ما تبقى من أيامه داخل هذه المدينة غريباً منسياً . على أبواب المدينة أعطى لأحد الرعاة ثيابه الحربية ، وسيفه ، وحصانه ، وكيس نقود صغيراً هو كل ثروته من غنائم الحرب استبدلها بأسمال الراعي الرثة ومضى))(1) .

يبدو عقبة بن نافع يائساً حزيناً ترك ماضيه بما يمثّل من انتصارات وبطولات ، واختار الحياة في مدينة يبحث فيها عن امرأة يراها في حلمه ، ولكن الواقع الحاضر يخذله ، إذ يجد نفسه في مأوى مع المتشردين والمتسولين ، يعاني من الذلّ والاضطهاد ، ويعيش كابوساً مخيفاً ، في صحوه ونومه يتعامل معه الآخرون كأنه فأر تجارب ، يقول الراوي العليم : ((**غاص نصفه في المحلول وسمع أصواتاً غريبة تتحدث عن تجربة كيميائية لتحويل مراكز الدماغ وتعطيلها . وشعر بحراب وإبر لا مرئية تخترق رأسه من الخلف . وكان لها خاصية تفكيك الترابط العضوي لمراكز الدماغ [. . .] وحاول أن ينهض أو يصرخ فبدت الحركة شبيهة بحركة أرنب أو فأر ممدّد في مختبر))**(2) .

يتحول فعل البطولة الذي تميّز به عقبة بن نافع في الزمان الماضي إلى عجز ويأسٍ في الزمان الحاضر ، وفي المكان الحاضر (المدينة) ، وتغيب ملامح المكان الماضي ، وتغيب معه البطولة ، ومكان الحاضر لا يسمح لبطل الزمان الماضي استعادة بطولته ، فلا بطولة في الزمان الحاضر ، ولا إنسانية في التعامل مع عقبة بن نافع .

وهكذا ، يستعين الراوي بالماضي ليفضح الحاضر ، ويكشف عيوبه ، إذ يظهر عقبة بن نافع عاجزاً عن التعايش في الحاضر مكاناً وزماناً ، فهو يعيش بين ((**المزابل وداخل المراحيض وعلى الأرصفة قرب مجاري المدينة**))(3) ، وإذا كان مكان الحاضر لا ينسجم مع إنسانية الإنسان ، فإن زمان الحاضر لا يقلُّ بشاعةً في التعامل معه ، يقول عقبة بن نافع : ((**آه . لا بدَّ أن أزمنة العصاب والتفسّخ قد أقبلت**))(4) . وهنا ، تتكشّف علاقة الماضي بالحاضر بعجز الحاضر عن مواجهة الماضي ببطولاته ، وعدم قدرة الماضي على الاستمرار في الحاضر ، من خلال يأس أحد أبطاله من الصراع الدامي بين البشر الذين عاشوا فيه ، وتخليه عن الانتصارات والبطولات في الماضي ، وشعوره

---

(1) حيدر : قصة (حالة حصار) ، من مجموعة (الوعول) ، ص31 –32 .
(2) القصة نفسها ، ص38 .
(3) القصة نفسها ، ص31 .
(4) القصة نفسها ، ص38 .

بالعجز والذل في الحاضر ، ليشعر بطل الزمان الماضي بعبثية الحياة ، وعدم جدواها .

3 – تداخل الأماكن والأزمنة :

لا يكتفي الراوي بتداخل الأزمنة في عدد من القصص ، إنما يعتمد التداخل بين الأزمنة والأماكن التي تجري فيها الأحداث ، ويفرضُ تداخلُ الأزمنة والأماكن مع بعضها بعضاً تداخلاً في الأحداث ، أو يسوغُ تداخلَ الأحداث فيما بينها ، ففي قصة (صمت النار) لحيدر حيدر يتحرك السرد بين زمانين هما : الماضي والحاضر ، ومكانين هما : الزنزانة (وتظهر عبر الاسترجاع) ، والبيت في الحاضر ، ومجموعة أحداث حدث بعضها في الماضي وأدّى إلى حدث الحاضر ، أو سوّغه . يتتبّع الراوي العليم عودةَ الأسير من زنزانة العدو إلى بيته ، ويرصد أماكنه ، يقول : ((**وسط الصالون الضيّق كانت المرأة تنتصب كقدر معاند [. . .] وفي الغرفة المجاورة كان الأطفال يلعبون الدَحَل ، بينما صدى أصواتهم المهتاجة يطعن الجـــدران [. . .] الوقت أصيلٌ ، وبخار أشعة الشمس امتصته الجدران واحتفظت به فشعّت الغرفة كحمّام لاهب . وقبل عامين كانت جدران الأسر لاهبة هي الأخرى ، كما كانت وحدة السجين داخل تلك الحيطان الصماء رهيبة**))[1] ، ثمة شيء مشترك يجمع بين المكانين ، كلاهما ضيق ولاهب ، لهيب غرفة الحاضر سببه (أشـــعة الشمس) ، ولهيب غرفة الماضي سببه شعور الأسير بالأسى ، وثمة شيء مشترك آخر يجمع بين المكانين هو وجود المرأة فيهما بوصفها مصدر تعذيبٍ للأسير ، ففي الزنزانة تغريه المـــرأة – العدوة ليعترف بما يخفي من أســـرار تخصُّ وطنه ، لكنها تخفق في تحقيق مهمتها ، أما امرأة الحاضر فهي زوجته التي تُشعره بالإهانة ، ولا تكفُّ عن إثارة الضجة ، وإن وجود الزوجة في الحاضر هو الذي يثير ذكرياته فيســـترجع ماضيه مع المرأة – العـــدوة في الزنزانة ، ينقل الراوي العليم كلام المرأتين : ((**– حكوا عنك أنَّ العاهرات أغروك فاعترفْتَ . هنا قالوا ذلك وقالوا : العربي نفسه دنيئة أمام المرأة والعدو يعرف ذلك . فوق الطاولة جلست المرأة العارية المنتصرة ، وأمام بصره راحت تؤرجح ساقيها [. . .] قل لي : أي شيء ستبرهن عليه أنك نقيّ ؟ إنَّ أحداً سوف لن يصدّقك عندما تعود**))[2] . لكن الأسير يرفض المرأة – العدوة ، ويتمرد عليها ، يقول الراوي ((**قذف**

(1) قصة (صمت النار) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص61 .
(2) القصة نفسها ، ص67 .

بالساق بعيداً عن وجهه فانقلبت المرأة العارية المنتصرة ، ثم تدحرجت وهوى جسدها العاري مرتطماً بالبلاط العاري . فجأة فُتحت الأبواب ثم انصفقت ، ودخلوا . دخلوا مهتاجين كثيران اندفعت نحو الحلبة ، ولمع وهج المطواة تحت الضوء الســاطع))[1] ، ينقل الراوي العليم كلام المرأتين وراء بعضهما : ((**وقالت المرأة بصوتٍ عالٍ: لا نفع منك . لقد ســلبوك رجولتك . انظر إلى نفســك : كيف تستلقي كتنبل))**[2]. وهنا ، تشعر الشخصية بأنها تعيش في مكانين في آنٍ واحدٍ ، وفي زمانين في آنٍ واحدٍ أيضاً ، ومع امرأتين يستدعي حضور إحداهما في واقعه المحسوس حضورَ الأخرى في ذاكرته ، وكلتاهما تجعلانه غاضباً ومقهوراً .

وهكذا ، تكّون الصور العنيفة التي يستعيدها الأسير ، ويسردها الراوي العليم ماضيَ الأسير الذي تعرّض لمختلف أنواع القمع والاضطهاد ، عكسها وصف الزنزانة بـــ ((**الغرفة صماء معزولة وجدرانها كامدة ترشحُ عذاباً وضيقاً))**[3] ، يقدّم السرد في هذه القصة حدثاً وقع في الحاضر ، يتبعه بحدث وقع في الماضي ، كأن حدث الحاضر هو الذي يستنهض حدث الماضي ، فما يحدث في الحاضر لا ينسيه ما حدث في الماضي إنما يثبته في ذاكرته ، وأمام ناظريه أيضاً ، يقول الراوي العليم : ((**وثقب الجدارَ صراخُ الطفلِ البكر : هاي . هاي . أنا كسبتُ أعطني وإلا ذبحتك . كانوا يمرّرون شفرة المطواة أمام عينيه العكرتين بينما انصبَّ عليهما مركز الضوء الساطع المبهر [. . .] ومن الجدران المجاورة انفلتت أصوات حملتها ذرات لا لون لها ولا حجم . نَمَتْ . نَمَتْ . ثم كالرعد انفجرت داخل صيوان أذنيه . وكاللمع في منتصف الوجه الأصم ، في بؤبؤ العين انغرسَتْ المطواة . انغرست ثم انغرست ثم دُوِّرَتْ ، فطلعَ ليل ورديٌّ حارّ))**[4] ، الحاضر في حالةِ تداخلٍ كبير مع الماضي الذي تلوّن بالعنف والعار والذلّ أمام حاضر فاسد يشكّله ضجيج الزوجة ، والأطفال ، والأصوات التي تأتي من الشارع . وبهـــذا ، يتداخل الزمانان ، ويتداخل المكانان أيضاً ، وتتداخل الأماكن والأزمنة مع بعضها بعضاً ، يقول الراوي العليم : ((**كان ما يزال مستلقياً فوق الفراش وأمامه المرآة ، والمرأة هناك تتحرك ببطء في فسحة الصالون ترتّب وتنظّف وتنقل بعض الأشياء دون* أن تكفّ ثانية عن الثرثرة . كانت تراه وتحسّ به ، ويسمعان معاً أصوات الأطفال**

(1) حيدر : قصة (صمت النار) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص 65

(1) القصة نفسها ، ص69 .

(2) القصة نفسها ، ص68 .

(3) القصة نفسها ، ص64 .

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب من دون .

الوحشية القادمة من الغرف المجاورة والشرفة حيث انتقلوا الآن ، وراح وقع أقدامهم فوق البلاط وعلى جدران غرفته يمتزج بضوضاء الباصات والبشر . كان يرى نفسه في المرآة ويرى المرأة والأطفال والبشر والضوضاء والزنزانة والذين عذّبوه . وبدت الجدران أسلاك نقل توصلُ إليه ما يريد وما لا يريد ثقيلاً ضاغطاً))[1] . يبدو حصاره بالجدران حصاراً حسياً ونفسياً ، فيفقد القدرة على التعايش مع الحاضر ، ويتمرَّد عليه بقتل زوجته ، لأنها أحد مصادر الثرثرة والضوضاء ، ولم يبق أمامه إلا اجترار الماضي ، بعد أن خذله الحاضر بضجيجه وإهانته له ، وتتحطّم أحلامه بعدم ظهور زمان المستقبل الذي ينتصر فيه وطنه ، إذ يحضر المستقبل من خلال حوار المرأة – العدوّة معه فقط : ((**قومك يكذبون ، هذا الملح اليومي يريح ضمائرهم المقهورة ، الضمائر التي انهزمت والتي ستهزم أيضاً . أتريد الحقّ ؟ حتى الحرب كانت كذبة كبرى ، لقد قالوا لكم إننا سنقذف بهم إلى الأسماك خلال ساعات وها أنت ترى من الذي قُذف به**))[2] ، وبهذا ، تغيب أحلام الشخصية القصصية بمستقبل ينتصر فيه وطنها ، إذاً ، لا ثمرة تقطفها الشخصية نتيجة أسرها ، ومقاومتها ، فتغدو المقاومةُ وتحمُّلُ آلام الأسر وعدم الاعتراف بأسرار الوطن أعمالاً غير مجدية في الحاضر . لهذا ، يبدو الحاضر عقيماً تغيب عنه البراءة ، وتحضر الثرثرة والضوضاء ، ويمثّل الحاضر نقطة انطلاق لمواجهة الماضي ، فتعيش الشخصية صراعاً وتوتراً بين زمانين ومكانين ، وتشعر باستحالة الاستمرار في الحاضر ، وسيطرة الماضي عليها ، جدران بيته في الحاضر هي جدران زنزانته في الماضي ، والحاضر هو الفوضى ، واللاجدوى ، واليأس ، والعبث ، أما الماضي فهو الآلام والقمع والعنف ، ويغيب المستقبل الذي يحمل الخلاص والأمل ، ويحضر بوصفه انهزاماً . وهنا ، ينتهي الحاضر والمستقبل عند الماضي ، فلا مستقبل للشخصية إلا عيشها في الماضي رغماً عنها ، بسبب هيمنته عليها ، وانهزامها أمامه .

وقد يصلُ التداخلُ بين الأماكن والأزمنة حدّاً يصعب فيه فهم تسلسل الحدث ، فالقارئ لا يستطيع أن يتتبّع نمو الحدث ، أو حركة الزمان ، أو فهم القصة من دون أن يعيد ترتيب أحداثها ، وأماكنها ، وأزمنتها في ذهنه ، ففي قصة (الاغتيال) لحيدر حيدر يتداخل الاسترجاع ، والاستباق مع الحاضر ، وتتداخل الأماكن المستعادة مع الحاضرة ، وينتقل الراوي العليم من حدث إلى آخر ،

(1) حيدر : قصة (صمت النار) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص65 .
(2) القصة نفسها ، ص62 .

ومن مكان إلى آخر .

يبدأ الراوي العليم سرده معتمداً صيغة الماضي ليقدّم ثلاثة مشاهد : ((**كان الطفل منكباً في حضنها يبكي [. . .] مَدّت عنقها باتجاه وجهي . رأيت الجنس يقطر من مسامّ شفتيها [. . .] الوقت ســحر . رجل غريب يطلع الجبل . إنه في طريقه إلى الكمين إلى موطن العشــق القديم [. . .] ماتت المرأة التي كانت تقيّة في الزمن الذي مضى . إن زوجها ينشج بحرقة رجل وحيد ، في غرفة معزولة . وها هم يتوافدون ليعزُّوه وينشدوا أحزانهم على روح المرأة الصالحة . إن عبد الرحمن بن جلون متأكد أن زوجته لم تخنه أبداً [. . .] وعبد الرحمن بن جلون ثائر قديم . فقد عينيه إبّان حرب التحرير . وفي القاهرة تعرّف على عائشة المعلمة في مدرسة المكفوفين . أحبّته وأحبّها ، وفيما بعد صارت زوجه وبصره**))[1] . يقدّم الراوي العليم المشاهد الثلاثة متداخلة ، فتختلط الأحداث مع بعضها بعضاً ، ويسردها كأنها حدث واحد يجري في أماكن متداخلة وأزمنة متداخلة أيضاً ، وهو بعد سرده لتفصيلات قليلة عن المشاهد الثلاثة يعمد إلى تقطيع قصته إلى مقاطع ويضع لكل مقطع منها عنواناً ، ففي المقطع المعنون بـــ (الليل) تتوضّح أماكن المشاهد الثلاثة ، وتنفتح أزمنتها الماضية على الحاضر ، يقول الراوي العليم : ((**موطن العشق القديم يتألق تحت ضباب كثّ [. . .] إذ يحين وقت الصيد يتجه الصياد نحوه بقوة الروح والشمّ وحنين الماضي. يزيح العشب عنه ثم يكمن فيه . إذ ذاك يطويه دفء الليل والأمان [. . .] وللمنشدات وقت . يخرجن في زمن المآسي من منازلهن . يتجهن صوبَ البيوت المفجوعة . إنهن مجللات بسواد يحاكي سواد الليل [. . .]– هل تفكر بالدعوى ... وابتلع الرجل بقيّة العبارة . أحسَّ بحرج الموقف. أجاب ابن جلون : طبيب ملعون وخائن . هؤلاء الأطباء الكلاب يقتلون القتيل ثم يمشون وراء نعشه. تصوّر أنه أتى معزياً ومعتذراً . لست أدري من أين جاءنــي الصبر فلم أطعنه كما طعنني [. . .] بالجنس تنفتح امرأة [. . .] إنها تضحك ضحكة ممزوجة بالفسق**))[2] .

وهكذا ، يكمل الراوي العليم المشاهدَ الثلاثة في سرده معتمداً التداخل فيما بينها ، ذاكراً أماكن مشهدين منها ، الصياد في موطن عشقه القديم ، وهو سعيد ينتظر الضحيّة في الليل الذي يحميه ويُشعره بالدفء ، أما المنشدات فإنَّهن يندبن في بيت عائشة وابن جلون ، وهن مجللات بثياب سوداء

(1) حيدر : قصة (الاغتيال) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص73 –74 .
(2) القصة نفسها ، ص76 –77 .

تشبه سواد الليل ، والمرأة الخائنة سعيدة بخيانتها لزوجها ، ويغيّب الراوي مكانها ، وإذا كان (الليل – الزمان) أماناً ودفئاً للصياد ، فإنه معادلٌ لحزن النساء المجللات بالسواد اللواتي حضرن إلى مأتم عائشة التي قُتِلت ، وجَهَّل الراوي السبب ، لتنقلب حياة ابن جلون إلى ليل أسود بفقده زوجته المخلصة التي تحضر عبر استرجاعه لعلاقته معها ، ومن ثم باسترجاعها لماضيها البعيد ، يقول الراوي العليم : ((**عائشة وحدها كانت تدرك لماذا يبكي ابن جلون . كان يقول لها عندما تسأله عن الروح : الروح ! قدرتي على معرفة لون عينيك وجلدك [. . .] آه يا عائشة أنت لا تدرين كم أحبُّك ! أتعرفين علاقة الشمس بالأشعة ، والاخضرار بالغابة ، والجذر بالأرض ، أنت أشعتي واخضراري وأرضي**))(1) ، ثم ينتقل الراوي العليم بالسرد إلى استرجاع عائشة ماضيها البعيد ، عندما أحبَّت ابن جلون ، تقول : ((**السنة العاشرة أقبلت . أذكر كنتُ طفلة . وكنت أحبُّ البحر . بيتنا كان يشرف على البحر . كنت أجلس في النافذة . في المكان الذي جلست فيه قبل سنوات يوم كنتَ فتياً وشرساً وعيناك في مثل بريق النار تخترقان البحر وصدري**))(2) .

تتعدّد الأصوات ، هنا ، ليُظهر كلٌّ منهما حبّه للآخر ، فإذا كان حبه لها قد بدأ في الماضي القريب ، فإن حبها له بدأ في الماضي البعيد ، وقد ارتبط عندها بالأماكن التي كانت تشاهده فيها في أحلامها ، ويستمرُّ الراوي العليم في سرده مقطع (الليل) بالمراوحة بين مشهد عزاء عائشة ، وتذكر ابن جلون لحواره معها قبل موتها ، وإظهار آلام ابن جلون لفقدها ، ليكون مقطع (الليل) معادلاً بسواده حزنَ ابن جلون ، ثم ينتقل الراوي العليم إلى مقطع (الزمن) ، وفيه يستمر تذكر ابن جلون لماضيه مع عائشة عبر استرجاعات متتالية ، تظهر حبهما ، وتظهر خسارته في الحرب ((**من ينسى البحر يا عائشة . كان الجبل الذي نرابض فيه مطلاً على البحر . آه جبل سرايدي . كم تبدو بعيدة الآن بونة الرائعة يا لتلك الأيام المفعمة بالعظمة والحزن . – ها . لقد بدأ الحزن يطفو على وجهك مرة أخرى . هل أنت الوحيد الذي حصد الريح بعد الحرب . إنهم هناك فوق الأرصفة مُمَدَّدون أمام الأفران والخمارات والمقاهي وداخل أكواخ الصفيح**))(3) ، في استرجاعه الماضي يحنُّ إلى المكان الذي بات مفقوداً في حاضره ، ويأتي حنينه إليه استجابةً لبواعث فنية يقتضيها زمان الحاضر الممتلئ بالهزائم ، والانكسارات ، وهي محاولة لاستعادة مكان العمليات الفدائية ،

---

(1) حيدر : قصة (الاغتيال) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص78 .
(2) القصة نفسها ، ص78 .
(3) القصة نفسها ، ص81 .

ومحاولة لاستعادة الزمان الذي يدلُّ على الصمود والنضال في وجه العدو المحتل ، أمام حاضر يدلُّ على العجز عن الصمود والمقاومة .

وهكذا ، يكون حنينُ ابن جلون للماضي رفضاً للزمان الحاضر بما يمثّل من استكانة وذلٍّ ، ويؤكّد الراوي العليم تفوّق زمان الماضي على الحاضر لتتأكّد عظمة الماضي ، وخنوع الحاضر من خلال تعدّد الأصوات ، يقول الراوي العليم : ((**كان ابن جـــلون نمطاً بدائياً متفوقاً في جبل سرايدي ، كما كانت له قدرة خارقة على تنفيذ العمليات الفدائية والنجاح فيها**))[1] ، أما الرجل الغريب فهو يتهيأ لاستقبال فريسته ، يقول الراوي العليم : ((**يشعر الرجل الغريب بالصقيع الليلي ، فيحفر حفرة يشعل فيها ناراً ما زال هناك وقت لقدوم وحشه الذي يتربّصه من أعوام . إنه يعرف أن الروائح ستجذبه عندما تهب الريح . من هنا طريقه وهو قادم من الشرق . من قمة الجبل يتقدّم بخطى وَجِلَة ولكنها وثّابة وقوية**))[2] . إذاً ، الصياد معادلٌ موضوعي للعدو ، وسيكون لضحيته مصير المهزومين في الحرب في الزمان الحاضر .

وبهذا ، ينفتح زمان الماضي على الزمان الحاضر في المقطع الذي يليه (الرائحة) ، ويكشف فيه الراوي عن حاضر يحيط به حزن وأسى في مكان عزاء عائشـــة ، ويحيط به فرح الصياد لتقدّم الوحش باتجاهــه في مكان الصيد ، يقول الراوي العـــليم : ((**استعدَّت المنشدات . الحجرة تسبح في ضوء الشموع وضباب البخور المتصاعد ، وعمّا قريب يبدأ الصوت العميق صوت ذاكرة الزمن والتاريخ .**

ها قد بدأ الوقت يتقدّم . ثمة ريح رخاء تهبُّ من الشرق . لا بدَّ أنّها تقود الوحش الآن .

– اقذفي بهذا الطفل إلى الخارج في هذه الليلة أشعر بمقت شديد للأطفال .

– ألن يكون لنا طفلٌ ؟

– لنا ! [. . .]

في وجهها تشع ضراعة أم . وَلَهُ امرأة تحبُّ الأطفال))[3] .

تتداخل المشـــاهد الثلاثة ، حزنٌ على عائشة ، فرح الصياد الغريب بقرب فريســـته منه ، ضجر الخائن من طفل الخائنة ، وتذكر ابن جلون حلمَ عائشة بأن يكون لهما طفلٌ ، ويتداخل

---

(1) حيدر : قصة (الاغتيال) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص82 .
(2) القصة نفسها ، ص81 .
(3) القصة نفسها ، ص82 – 83 .

الاســـتباق مع الاسترجاع عندما يستعيد ابن جلـــون أحلامه التي لم تتحقّق ، يقول الراوي العليم :
((**وبدل الدمع بكى ابن جلون دماً حاراً . سقط على وجهه فوق عشب الغابة وسقاها من دمه : حتى الغابة تخون [. . .] وقد تخون الغابة لكن الصحراء كانت وفيّة أبداً ، كذلك عائشـــة التي لم تمت .**

– اسمعي إننا ننتظر لا بدَّ أنهم سيعرفون .

أنهم سيعرفون يوماً معنى الخروج من أكواخ الصفيح وبوابات الأفران والخمارات . سيأتي زمن يخرجون فيه من غفلتهم ، ويومها سيخترقون الأرض خارجين من نطاق الصحراء وهم يتجهون صوب مدنهم ومكاتبهم الأنيقة ومتاجرهم))[1] ، يحقّق التداخل بين الاسترجاع والاستباق فعلاً إيجابياً ، تجسّد في حلم ابن جلون بتجاوز مرحلة الخنوع واليأس في الزمان الحاضر إلى استشراف مستقبل ، يتحقّق فيه النهوض في وجه العدو وصولاً إلى الحرية ، ويمكن عدُّ هذا الاستباق التفاؤلي تمهيداً لما سيستقدم الراوي العليم في مقطع (النشيد) من مشاهد تجري في الزمان الحاضر في أماكن يضحي فيها ابن جلون ، و(الأخريات) من أجل الوطن ، ولتظهر صورة الحرب في أبشع صورها ، يقول الراوي العليم : ((**هو ذا نشيد سرايدي يبدأ . نشيد الزمن البربري . يخرج من الغرفة الموحشة ومن آفاق الصحراء . أنين حنون ترتله الباكيات المنشدات في عرس ابن جلون الآخر . النشيد الذي كتبنه بالدم وهن يسقطن فوق الأرض في ذلك اليوم الرهيب . كان الرصاص ينهمر مطراً من فوهات بنادق الجند . يحصد النساء والأطفال ويغرق شوارع المدينة وأرصفتها بالدم ، ويومها لم يكن الدم الآخر قد تخثّر في شوارع سطيف وسيدي يوسف وميسلون والسويس . كانت النسوة يندبن وهن يزحفن على بطونهن التي مزّقها الرصاص . يحاولن أن يكتبن بالدم على الجدران كلمات لم تكن تكتمل ، ذلك لأن الرصاص السريع الملعون كان يخترق الفقراء بقسوة وألم**))[2] .

وهكذا ، يختزن الراوي العليم زمناً طويلاً من هزائم الشـــخصيات القصصية في مجتمعه القصصي ، ومنه ، في أماكن متعددة من الوطن ، يحدّدها بمسميات مكانية تكشف محاصرة ابن جلون بزمانين هما : الماضي بما حمل من هزائم على الرغم من التضحيات العظيمة التي قُدِّمت ، والحاضر بما

(1) حيدر : قصة (الاغتيال) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص85 .
(2) القصة نفسها ، ص86 – 87 .

يمثّل من انكسار ، وقد وضّحته الأفعال المضارعة (ينهمر ، يحصد ، يغرق ، يندبن ..) فالمنشدات في المقطع السردي هن رفيقات عائشة في النضال ضد العدو ، وتتشابه ، هنا ، صورة الصياد الغريب مع صورة العدو ، يقول الراوي العليم : ((**أطفأ الغريب النار في الحفرة . الريح تهبُّ من الشرق قوية وباردة . عليه أن يتأهب . لحظة الفصل اقتربت . لا بدَّ أن تأتـي مع الريح هذه المرة وفي الوقت الملائم [. . .] آه . يا وحشي الحبيب . هيا تقدّم . الاحتفال المجيد ينتظرك**))[1] .

ومع تنامي فعل السرد يتوضّح انقسام الشـخصيات القصصية إلى شخصيات تقوم بفعل الاغتيال ، وشخصيات يقع عليها الاغتيال ليستمر المشهدان (الخيانة ، الصيد) في التداخل ، فضلاً عن تداخل ماضي ابن جلون وعائشة من خلال الاسترجاع . ينقل الراوي العليم حوار شخصياته القصصية : ((**– ليكن عرياً كاملاً . أريدك الليلة لي وليكن الموت .**

– خائف أنت مثلي ؟

– أكثر خوفاً من الخوف نفسه . دعينا نحتفل بهذا الخوف علّنا نقهره .

– أين ؟

– هنا فوق هذا البلاط العاري .

– وسيرى كلّ منّا جسد الآخر كما وُلِدَ ؟

– لا جسد في العالم يضاهي الجسد البشري الجميل غير جسد الفهد المخطط .

– هل رأيت فهداً في غابة ؟

– إنما شاهدته يصاد في شريط سينمائي . حاصروه وأرغموه على اللجوء إلى مغارة وهناك اغتالوه .

– لماذا يُصاد ما دام بهذا الجمال المدهش ؟

عبثاً تحاول عائشة إقناع ابن جلون . إنها تقول بحسرة : لا فائدة من كل الأحلام . لقد انتهى كل شيء . قُتِل من قُتِل ، واغتُيل من اغتُيل . جنود قلوبهم فوهات بنادقهم . ينفذون أوامر عمياء يزرعون الشوارع والأزقة ويحصدون البشر بلا استثناء [. . .] وتقول عائشة بصوت فيه كل مرارة الزمن : ولكن ضد مَنْ الآن ؟ فيما مضى كان الغرباء هنا . أما الآن ... آه))[2] .

---

(1) حيدر : قصة (الاغتيال) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص87 .
(2) القصة نفسها ، ص88 – 89 .

وبهذا ، يضعنا فعل الاغتيال أمام المقاربة الآتية :

فهد جميل يُحاصَر ثم يُغتال في أماكن يختزلها شريط سينمائي .

(بشر بلا استثناء) يحصدهم جنود ليسوا غرباء في الشوارع والأزقة .

وهنا ، يتوازى فعل الاغتيال مع فعل الخيانة ، فكل منهما يستعير صفة الآخر ، فَمنْ يقوم بالاغتيال هو نفسه الذي يقوم بالخيانة .

وعليه ، تكون خيانة بعض القيادات العسكرية في الحرب سبباً في اغتيال (البشر بلا استثناء) ، ليتحدّد المغتَال بالبراءة والجمال . ومن هنا ، تكون المشاهد المتداخلة في السرد (خيانة المرأة لزوجها وخيانة الرجل لصديقة ، والغريب الذي ينتظر فريسةً ليصطادها) تنويعات سردية فنية لمشهد الخيانة الحقيقي ، والصيد الحقيقي ، والاغتيال الحقيقي في سرد القصة الذي بدأ بصراع (ابن جلون وعائشة والأخريات ، والآخرين) مع أعداء يأتون من خارج الحدود ، ويغتصبون الوطن ، وانتهى بصراع هؤلاء مع أعداء جدد ، يقول ابن جلون : ((**الدم هو الدم . الذي اختلف هو الرصاص . إن القتلة اليوم لا يأتون [. . .] من خارج الحدود . لماذا يحدث هذا . لماذا ؟**))[1] . ويتحقّق فعل الاغتيال في المقطع الأخير من القصة ، فالضحيّة تتجه نحو الصياد الغريب ، وتُصعِّد النادبات مرثية الألم حزناً على ضياع عائشة والوطن ، ويكثّف الراوي تداخل الأزمنة مع بعضها بعضاً ، فيظهر الاستباق من خلال الاسترجاع ، يقول ابن جلون : ((**كان من الصعب أن تصدِّق أن تلك التي عرفتها في أزمان الضيق ، التي حمتك وغطّتك في ليالي البرد ، التي آوتك عندما كنت بلا مأوى والتي أطعمتك في نهارات الجوع ، قد ماتت .**

لقد حدثتها عنهم كيف سيخرجون من نطاق الصحارى والمدن والأرياف الجائعة فيجتاحون البلاد بلا شفقة . يثأرون للجوع والخيانة والاضطهاد . وقلت لها بأن دماً كثيراً سيُسفَح ، وأنَّ النساء سيزغردن بدل أناشيد الحزن زغاريد الفرح والنصر))[2] .

يشكّل التداخل الزماني والمكاني ، هنا ، وقفةً حلميةً يحاول ابن جلون من خلالها امتلاك الماضي الجميل الذي قضاه مع عائشة ، ومحاولة امتلاك الماضي الجميل هي رفض لحاضر مؤلم تجسّد بحدث موتها ، وهو محاولة للانفلات من الزمانين الماضي والحاضر ، ومن الأماكن كلها إلى مستقبل يبعث الفرح في الأزمنة والأماكن كلها .

---

(1) حيدر : قصة (الاغتيال) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص92 .

(2) القصة نفسها ، ص94 .

وتتداخل الأزمنة الثلاثة فيما بينها ، ومع الأماكن في هذه القصة ، وتتكثّف في زمان واحد هو زمان مأساة (ابن جلون) ، يقول الراوي العليم : ((**فوق محفّة بيضاء مجلّلة حملوها وجاؤوا بها لابن جلّون [. . .] وتحسّس ابن جلون وجه عروسه . كان بارداً كالثلج . وصاح بصوت كالرعد : ليس هذا وجه عروسي. وجه عروسي حار كنيران الجبال . ليست هذه عروسي. عروسي حيّة لا تموت .**

وفي تلك اللحظة أُطْلِقت طلقة واحدة في مؤخرة الرأس ، وكالرمح وثب الوحش الجميل نحو الأعلى ثم سقط. وصرخ ابن جلون الأعمى : أيها الكلاب . الغابة . الغابة . أين الغابة ما عدت أرى))[1]، فزمان اغتيال الحبيبة وزمان فقده بصره واحد ، إذ شعر باغتيال بصره عندما اغتيلت حبيبته ، فَفَقَدَ بصره بفقده حبيبته ، وليس عندما فقده في الغابة في أثناء قيامه بإحدى العمليات الفدائية ضد الأعداء . من هنا ، لا يكون الاغتيال فعل قتل وحسب ، إنما هو اغتيالٌ لزمان الحب ، والبراءة ، والنضال ، والثورة ، والرؤية البصرية ، والحرية . ومنه ، لأماكن الحبِّ ، والبراءة ، والنضال ، والثورة ، والرؤية البصرية ، والحرية ، في مقابل هيمنة زمان القتل ، والخيانة وسيطرتهما على الأماكن في القصة التي يجمعها مكان واحد هو وطن الشخصيات القصصية التي اغتيلت .

وقد يختار القاص أن ترتبط الأماكن والأزمنة بعلاقة تزامنية ، فيرتبط زمانا القصة والسرد أو (الخطاب) بعلاقة تزامنية إذ ((**يروي الراوي في فقرة واحدة حادثتين لا يجمع بينهما إلا كونهما جرتا في زمن واحد . والتزامن يتضمن التناوب ، لأن الانتقال من حادث إلى آخر يعني تعليق الأول ثم العودة إليه ، ويعني رواية الثاني ثم تعليقه**))[2] . وفي قصة (حالة طلق) لحيدر يروي الراوي أحداثاً مختلفة تدور في أماكن مختلفة ، وفي زمان واحد ، يقول الراوي العليم : ((**عبر البراري كان النهر يجري . وكانت هناك امرأة تتوجع وقال الصياد : يا له من يوم قائظ ، حافل بالصيد ، لا بدَّ . وفي غرفة نائسة الضوء ، ودافئة ، راحت امرأة تتعرّى .**

وقال القسُّ في كنيسة مجاورة : طقوس الحياة الأب والابن والروح القدس . الهبوط ، ثم الصعود ، فالسكتة .

بقدرة ذاتية متولّدة منه ، كان النهر يجري بين القصب والشيح . وبين القصب والشيح

---

(1) حيدر : قصة (الاغتيال) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص95 .
(2) ريكاردو، جان : قضايا الراوية الحديثة ، تر: صياح الجهيم ، ص257 .

راح البطّ يرعى . وكان هناك طمي .[. . .]

فرح كولادة طفل ، هبّ على روح الصياد وهو يتصوّر أسراب البط تعبر النهر .

– باسم الأب والابن والروح القدس أعمّدك .

رشت القابلة الماء المقدّس فوقها ، بينما كان الطلق يبدأ .

في الغرفة الوردية النائسة بدت المرأة تمثالاً من المرمر المرصع بالعقيق . وعلى الفراش تململ وجع شهوي اخترق ذرات جسد الرجل المنتظر هبوط المرأة))(1) .

يتجلى التزامن في القصة من خلال تجسيد اللحظات الزمانية ذاتها ، وتناوب الأحداث التي تدور في أماكن متعددة ، فيشعر القارئ أنه أمام شاشة عرض تتوالى عليها المشاهد ، وتتناوب فيما بينها ، مع نموها تصاعدياً لتصل إلى نهاياتها ، يقول الراوي العليم : ((**شارف الطمي عينيه المتجمدتين ، ولم يكن سعيداً ولا فرحاً . كان الأب منهكاً مستسلماً . ورأى السماء تصحو ورأى القمر والنجوم [. . .] من بعيد جاءه زقو البط ، فرحاً مذعوراً ، كزقو الطفل الذي هبط الآن من رحم المرأة ، كالإيلاج الذي تمَّ الآن بين جسد المرأة والفرح وجسد الرجل [. . .] وغمر الطمي العينين ، فأغفى))**(2) .

كأن الراوي يحمل عدسة تصوير يرصد من خلالها أماكن عدّة في لحظة واحدة ، وتظهر معرفة الراوي العليم بالأماكن التي تدور فيها الأحداث وزمانها ، ومكنونات شخصياته . وينقل ذلك كله إلى القارئ عبر اســتخدامه تقنية التزامن ، فيشعر القارئ أنه ينتقل معه إلى أماكن متعددة ، في زمان واحد .

4 – المكان والزمان النفسي الذاتي :

يؤسّس القاص سرده حسب زمانه النفسي الخاص به ، والمرتبط بوعيه ومشاعره وانفعالاته الذاتية ، فالعنصر الذاتي أساس في إنتاج الزمان النفسي ، وفي إدراكه ، وهو لا يخضع لقياس الساعة مثلما يخضع الزمان الطبيعي أو الموضوعي ، إنمـــا ترتبط حركته بإيقاع المشاعر والأحاسيس ، ففي الزمان النفسي ((**تتحرّك الأنا بحرية في اتجاهات مختلفة ومتداخلة ، والزمن يسيل وتدور**

---

(1) حيدر : قصة (حالة طلق) ، من مجموعة (الومض) ، ص67 – 68 .

(2) القصة نفسها ، ص76 .

عجلته وفق الإيقاع الداخلي للذات الإنسانية ، حيث تستحضر الماضي عبر الذاكرة في لحظة الحضور وتتمثّله ويتجسد أمامها ، أو يتجلّى المستقبل عبر الحلم والتوقّــع في لحظة الحــاضر . وقد يتبــاطأ الزمن في لحظة ضجر وانتظــار أو يتسارع في حالة فرح))(1) .

وقد حــاول (غاســتون باشــلار) أن يؤسس لما سمّاه (علم نفــس الزمان) ، وأكد أن ((**الفلسفة النفســية لم تعد سوى فلســفة زمنية**))(2) ، وقد أدرك دارســو الزمان أهمية الجمع بين الزمــان والمقولات النفسية للذاكرة والوعي ، وقد ســوغوا وجود الماضي والمستقبل بواسطة الذاكرة ، فعند (برجســون) يقترب الزمان النفسي من الزمان الأدبي ، ويرى أن الزمان معطى مباشر من معطيات الوجدان لذلك كان لفلسفته أثرٌ عميقٌ في الأدب ، ويرى أن الزمان ديمومة ، والديمومة عنده هي السيلان المستمر للزمان (3) ، وهذا يعني أن الديمــومة ترتبط بالذاكرة ، والذاكرة ((**ليست سوى مستودع أو خزّان للســجلات والآثار الثابتة للأحــداث الماضية يشبه الســجلات المحفوظة في الطبقات الجيولوجية**))(4) . ويرتبط تيار الوعي بالبعد النفسي للنص القصصي ، ويذهب (روبرت همفري) إلى أن تيار الوعي هو تكنيك يتم من خلاله تقديم المحتوى النفسي ، والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي ، أي تقديم المحتوى النفسي من خلال تقديم الوعي الذي يأتي على شكل ســيلانات أو هذيانــات متدفّقة تدفقاً مضطرباً أو غير متوازن (5) ، حتى يختــلط الأمر على القارئ فيبدو أن الوعي يأتي عن طريق (اللاوعي) ، ويُخرج الراوي ما بداخل نفسه ، أو ما بداخل شخصياته القصصية إلى خارجها ، متداخلاً تداخــلاً غير منظّم .

ويذهب (مندلاو) إلى أن الكاتب عندما يستخدم تقنية (تيار الوعي) يستحضر الرؤية الهامشية والذهن المشغول بأحلام النهار ، فيحاول أن يسبر أعمق مستويات الطبيعة الإنسانية ، وأن

---

(1) القصراوي ، مها : الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2004 م ، ص24 .
(2) جدلية الزمن ، تر : خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص 15 .
(3) ميرهوف ، هانز : الزمن في الأدب ، تر : أسعد رزوق ، ص20 .
(4) نقلاً عن : مبروك ، مراد عبد الرحمن : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ص7 .
(5) تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر : محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1974 م ، ص47 .

يكشف العقل الباطن حيث التجربة والإدراك مرئيان ومسموعان [1] .

وكي يُظهر القاص الزمان النفسي لشخصياته القصصية يكشف عن حالاتها النفسية والشعورية ، ففي قصة (الوعل يُقتنصُ صغيراً) لحيدر يشعر الراوي أنه يعيش في زمانين مختلفين : أحدهما طبيعي ، والآخر نفسي ، يقول : ((**الساعة الآن الخامسة صباحاً . يقول الزمان الميكانيكي ربما . والساعة الآن اليقظة الحقيقية الباردة . يقول الزمن النفسي**))[2] .

يتحدّد الزمان النفسي بـ اليقظة الحقيقية الباردة ، وينفلت من حدود الزمان الميكانيكي ، ويكسر خطيته ، وينبئ هذا الزمان بأنه يتسم بصفات تميزه من الزمان الميكانيكي ، فاليقظة تقابل الغفلة ، والحقيقة تقابل الزيف ، والباردة تقابل الدافئة ، ويعكس التقابل تضاداً يفسّره هروب الراوي من زمانه الحاضر إلى الماضي ، يقول : ((**كان قد مضى ذلك الزمان الطويل لمغادرتي المدينة التي أحببتها يوماً ، [. . .] فيها كانت لي ذكريات عذبة ومريرة**))[3] .

وفي وصفه للزمان الذي مضى بالطويل يُظهر شعوراً فيه من المرارة والحزن ما يكفي لغريب ابتعد عن وطنه ، ثم عاد إليه وهو يحمل ذكريات سعيدة وحزينة في آن واحد ، ارتبطت الذكريات السعيدة بالزمان النفسي الذي ولد كرد على الزمان الميكانيكي المرتبط بالذكريات الحزينة وإغفال الناس عنه ، حياته المزيفة بعد خسارة وطنه للحرب ، وهجرة أصدقائه عن الوطن ، يقول : ((**أحد ما ليس بوده أن يقول شيئاً في الظلال والصمت ، وهو وحيدٌ يرفرف الشعر في قلبه ، يجتاز شوارع مدينة تنام باكراً . مدينة يغسلها البحر وفوقها يسبح قمر تتسرّب أشعته بين كروم الزيتون والبرتقال . هذه لوحة فقط . تلتقطها المخيلة وتخبئها للذاكرة في كهف سري خاص ، لكنك تتشهى بنصف العمر أن تكون فيها امرأة عذبة طويلة [. . .] تلك مهمة الذاكرة والمخيلة معاً في البلاد شديدة البؤس ، في بلاد الحروب والتراتيل الكثيرة**))[4] .

يرتبط المكان الواقعي بالمكان النفسي ، ويرتبط الزمان الميكانيكي بالزمان النفسي بعلاقة توالدية هنا ، فشوارع المدينة صورة واقعية تلتقطها المخيلة (زمان نفسي) ، وتخبئها الذاكرة (مكان نفسي) ، في كهف سري خاص (مكان نفسي) ، وزمان ميكانيكي يتمثّل بالآخرين (أحد ما

---

(1) الزمن والرواية ، تر : بكر عباس ، مراجعة : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1997 م ، ص95 – 96 .
(2) قصة (الوعل يقتنصُ صغيراً) ، مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص83 .
(3) القصة نفسها ، ص83 – 84 .
(4) القصة نفسها ، ص84 – 85 .

ليس بوده أن يقول شيئاً في الظلال والصمت) ، ويستحضر المكان الواقعي (شوارع المدينة) مكاناً نفسياً ، وزماناً نفسياً ، وعندما يلتقي المكان النفسي والزمان النفسي يرى أحلاماً عذبةً وجميلةً ، فيشتهي امرأة عذبة . لنكون أمام ما يأتي :

مكان واقعي يؤدي إلى زمان نفسي ومكان نفسي يؤدي إلى أحلام عذبة .

ثمة علاقة توالدية بين المكان الواقعي ، والزمان النفسي ، والمكان النفسي ، فقلق الشخصية في مكانها الواقعي يجعلها تعيش في زمانها الخاص بها ، وفي مكانها النفسي الذي تختزنه في أعماقها .

ويشكّل الراوي الزمان النفسي في صور لا تخضع لتسلسل زمني معين ، ويتتبّع الانفعالات التي تعيشها شخصياته القصصية ، ويتداخل زمانها النفسي مع الطبيعي ، وتتداخل الأماكن التي توحي بأنها واقعية مع الأماكن المتخيلة ومع الزمان النفسي ، ففي قصة (حالة حصار) لحيدر ، ينتقل الراوي مع شخصياته القصصية بين أماكنها وأزمنتها ، يقول : ((**كانت الشمس قد ارتفعت . بدت الصحراء خاوية ، وراحت أسراب القطا ترحل . كانا الآن وحيدين داخل هذا العراء العاري . ورأى عينيها تختلجان ببطء . كان في العينين وميضٌ ، وكان في العينين اتهام . وود لو يقول شيئاً ما كان نائماً تحت العشب ، تحت قشرة الأرض الرمادية لم يكن صدّ التهمة كافياً . كان لا بدَّ من معرفة ذلك الدمار الروحي الذي زلزل الوقت . الدمار الذي عكَّر البحار والأعشاب والريح ومنع شروق الشمس في أوقاتها . الدمار الذي غطّى الأرض بكل تلك الروائح الكريهة ، وشقَّ النفس الواحدة على نفسها**)) [1] .

يبدأ الـــراوي من الزمـــان الطبيعي (الشـــمس ارتفعت) ، والمكان الذي يـــوحي بأنه واقعي (صحراء خاوية) ، لينطلق نحو المكان النفسي ، والزمان النفسي ، (كانا الآن وحيدين داخل هذا العراء العاري) تشير (كانا الآن) إلى استمرار الماضي في الحاضر ، يريد الراوي إطالة مدة بقائهما داخله ، العراء واضح الوضوح كله ، يدخل عقبة والمرأة — الحلم فيه ، والعراء هو الحقيقة ، حقيقة حاجة عقبة إلى المرأة — الحلم ، ليتواصل معها بصفتها الحبيبة — الحلم ، وأمام اتهامها له يصمت ، ويصبح لكلامه المســـكوت عنه ماهية ككل الأشياء ، يجسّد الكلام ويجعله ينام في مكان ليس عميقاً (تحت قشرة الأرض الرمادية) ، وليس في باطنها ، وهو يحتاج أن ينـــزع القشرة عن الأرض حتى يقوله ، و(الأرض الرمادية) ، هنا ، مكان واقعي يظهر شدة الحروب التي شهدتها في الأزمنة كلها،

---

(1) من مجموعة (الوعول) ، ص49 – 50 .

فالمكان الواقعي (الأرض) والزمان (الحرب) يولّد عنده كماً كبيراً من الدمار الروحي ، ذلك الدمار الروحي الذي تحوّل إلى زمكان نفسي ، فقد غطّى الأماكن كلها ، وسيطر على الأشياء كلها حتى إن الوقت اضطرب وتخلخل وانعطب ، فدخل في أعماق نفسه وأثر فيها لنكون أمام ما يأتي : المكان الواقعي ولّد زمكاناً نفسياً أثر في المكان الواقعي فطبعه بطابعه .

وهكذا ، يبني الراوي الأماكن الواقعية والأزمنة الطبيعية والنفسية تبعاً لهيكلية دائرية ، فسرعان ما يعود من الزمكان النفسي إلى الواقعي ومن الواقعي إلى النفسي ، يقول الراوي : ((**رغب أن يوضّح لماذا انعطب الزمن وكيف انبثقت عصور الرداءة . أراد أن يهجس بشيء عن السجون والملاجئ والمنافي والقتل والهيجان البربري للبحر . شيء اسمه السم أو تلوث الهواء أو الطاعون ، اكتسح الروح والزمن . خرقَ الجلد وشقَّ اللحم ثم كسر العظم ثم استوطن الدم وبدأ يدير مراكز الدماغ والأعصاب**))[1] .

يعيش عقبة في زمان قهري ، سواء أكان هذا الزمان طبيعياً أم نفسياً ، وسواء أكان في مكان واقعي أم نفسي ، فمجتمعه يُشعره بالألم والحزن والضياع . لذلك ، فقد فَقَدَ ثقته به ، ولم يشعر تجاهه إلا بالضآلة ، ولم يستطع تحقيق أي من أحلامه في أماكنه وأزمنته كلها ، فقد الحبيبة — الحلم ، وفقد الوطن .

يتداخل الزمانان الطبيعي والنفسي عندما يعتمد الراوي على ذاكرته في سرده الأحداث ، ففي قصة (الاغتيال) لحيدر حيدر تتدفق السيلانات الذهنية والأحداث المتذكَّرة والمتوقَّعة عبر الزمان النفسي للراوي المتأزم الذي يرفض موت حبيبته في الزمان الحاضر ، ويهرب إلى ذكرياته ، وإلى أحلامه ، وهو يعيش بين الحلم واليقظة ، يقول : ((**حالة غريبة . نوع من الكابوس المريح والمقلق ويأتي على حافة النوم واليقظة . يعبر وعي الإنسان مضيقاً . يغيب هناك فتتوالدُ شراراتٌ جديدة من أرض لم نعرفها ، لكننا نتنبأ بها ونحسّها هناك في أماكن بعيدة مضيئة ومظلمة . وها نحن نحمل فوق مسارات شفافة . ألوانٌ غريبةٌ وروائحُ ذات مذاق سارّ وعذب . الزمن يسقط . الزمن القديم يتقشّر كجلد أفعى**))[2] . يعلن الراوي أنه في حالة غريبة ، وهذا ما يفسّر اختلاف الأمور عنده ، يتوزع إحساسه بين الراحة والقلق ، وهو يعيش حالةَ تداعٍ واستذكار واستشراف وحاضر

(1) حيدر : قصة (حالة حصار) ، من مجموعة (الوعول) ، ص50 .
(2) من مجموعة (الفيضان) ، ص85 – 86 .

في آن واحد ، وفي لحظة واحدة يجسّدها الزمان الحاضر ظاهرياً ، لكنها تمثّل تداخل الأزمنة كلها مع بعضها بعضاً ، وتتداخل الأزمنة الطبيعية بما تمثّل من ماض وحاضر ومستقبل مع الزمان النفسي للراوي ، فيهدم حقائق ويبني أخرى محلها ، (يعبر وعي الإنسان مضيقاً ، يغيب هناك) ، يجسّد الراوي الوعي فيجعله يعبر ويتحرك ولكن في مضيق (مكان نفسي) ، يعكس تعثره ثم غيابه ليحلَّ اللاوعي بدلاً منه ، ومع اللاوعي (تتوالد شرارات جديدة من أرض لم نكن نعرفها) ، من المكان النفسي تتوالد أماكن نفسية جديدة ، وأزمنة نفسية جديدة في ذات الراوي ، هذه الأمـــاكن تعكس (ازدواجيةً) في إحساسه ، يشعر بالراحة والقلق فــ الأماكن (مضيئة ومظلمة) ، ليطفو إحساسه بالسعادة من خلال وجوده في مكان وزمان نفسيين (ها نحن نحمل فوق مسارات شفافة) ، المسارات كلها باتت شفافة صادقة ، ويرى ألواناً غريبةً عن الواقع السوداوي ، والروائح سارة عذبة تختلف عن روائح الموت التي عاشها في واقعه ، في أثناء اشتراكه بالحرب في وطنه ثم هزيمة الوطن وانكساره . وبهذا ، يسقط الزمان الطبيعي القديم ويتقشّر كجلد أفعى ، وهذا ليس إلا دلالة على خبثه ولدغه للراوي وحبيبته التي ماتت بعد أن خذلهما وألحق بهما الأذى .

يدخل الراوي وحبيبته في حالة اللاوعي ، فيسوق الراوي على لسان حبيبته هذيانات تعترف من خلالها بأنها تعيش خارج حدود الزمان الطبيعي ، لنكون أمام زمان نفسي داخل حلم الراوي ، أي زمان نفسي داخل زمان نفسي ، تقول : ((**لا . ليس هذا بالزمن المعروف في التقاويم . دورة لولبية داخل بقاع مجهولة . تُعرف وليست تُعرف . ترى ولا ترى . إنني مخطوفة بأضواء تخترقني . تفتح لي دروباً لم أعهدها . كمنوَّمة أتقدّم داخل هودج عرسي الجديد . قفوا قليلاً وسط هذه المروج الخضر . دعونــــي أستنشق عبير طفولتي التي مضت هنا**))[1] . في الزمان النفسي تتحقّق المعجزات فتتكلّم روح الحبيبة ، وتخترق الحواجز المكانية الواقعية لتصل إلى أماكن نفسية هي (بقاع مجهولـــة) ، و (هودج عرس) ، و (مروج خضر) ، وزمان نفسي هو زمان طفولتها الذي تستنشقه ، وتتدفّق أحلامها سيلاً يتفجّر من خلال زمانها النفسي .

يتداخل الزمان النفسي مع الزمان الطبيعي ، فتتنقّل الشخصيةُ القصصية بين الوعي واللاوعي ، ففي قصة (الظهيرة) للعجيلي تقع الشخصية ضحيةَ ظاهرة السراب في البادية ، يجعل القاص ظاهرة السراب موضوعاً لقصته ، يختار الراوي العليم لقصته (الظهيرة) عنواناً لها ، ويبدأ قصته بتحديد

(1) حيدر : قصة (الاغتيال) ، من مجموعة (الفيضان) ، ص86 .

الزمان (وقت الظهيرة) ، والمكان (بادية رحّوم) . وهكـــذا ، تجتمع العناصر المكوّنة لظاهرة السراب ، أشعة الشمس الحارقة والبادية ، وزمان الظهيرة هو الزمان الطبيعي للهجّان مِزْيد الذي بقي وحيداً في خيمة المخفر في بادية رحّوم ليضبط حال القبائل المتنقّلة بين موارد الماء ، يعاني مزيد من شدّة الحر ، ويتدفّق سيل ذكرياته عن قبيلته وحبيبته خود التي كان يلتقي بها على شاطئ الفرات . يحضر إلى خيمته الشيخ عبد الله هرباً من أشعة الشمس الحارقة ، فيقرأ له كفّه ، ويخبره ببعض مكنونات نفسه ، ويوهمه بأنه قادر على استحضار حبيبته ليراها ويقبّلها مقابل أن يعطيه (برنســاً أحمر) هو من تجهيزاته العسكرية ، يقول الراوي العليم : ((**تطلع الشيخ عبد الله في عيني مزيد حتى أخذتا تطرفان ، ثم سار ببطء إليه وأخذه بيده وخرج به من الخيمة خطوات بعيداً عن ظلها . وكان مزيد يسايره والابتسامة على شفتيه . وأحسّ بالشمس من فوقه تلفّه بوقدها وبالأرض من تحته تغلي بحرّها. وحدّث نفسه بالرجوع إلى الخيمة ولكن عينيه غامتا بالوهج ورأسه دار من الحر. وبدلاً من أن يسير إلى الظل تطلع إلى السراب فرأى فيه شخصاً يتقدّم إليه من بعيد . ودلّك أجفانه ثم فتحها ليثبت الشخص ، فراعه أن تبدّى له قدّ امرأة [...] لم تكن ، غير خود**))[1] .

يتحدّث العجيلي عن السراب بوصفه ظاهرة طبيعية ويفسرها تفسيراً علمياً في القصة[2] ، ويحمّلها دلالات كثيرة ، فهي تترك آثارها المادية المحسوسة على الشخصية القصصية ، فتبدو كأنها في حالة حلم تعيش خارج واقعها وخارج زمانها الطبيعي ، فتتصرّف بلا وعيها ، وتعيش ذاتها الحقيقية ، فالمحرمات التي يمنعها عنها مجتمعها تصبح قابلة للتنفيذ ، تعيش رغباتها كلها من دون حاجز ، أو رادع أخلاقي يفرضه عليها مجتمعها ، ومزيد خلال وقوعه تحت تأثير السراب صدق ما جرى له . فعندما نقل إلى المشفى أكد الطبيب لرفاقه أنه نجا من ضربة شمس كادت أن تقضي عليه ، وسـئل مزيد عن برنسه هل هو ضائع ؟ أم باعه لــ الشـــيخ عبد الله وقبض الثمن ؟ يبدو مزيد مستلباً أمام ظاهرة السراب كمكان وزمان ، فالسراب هنا يجسّد الزمان (وقت الظهيرة) ، ويجسّد المكان لكونه يثبت زمناً معيناً ، ويتحوّل بشمسه الحارقة إلى مكان ، فيعيش في وهم ويعمل لا وعيه بدلاً من وعيه ليكون أمام زمان نفسي خاص به ، يقول : ((**أما مزيد فكان مغمض العينين كأنه في غيبوبة .**

---

(1) العجيلي : قصة (الظهيرة) ، من مجموعة (ساعة الملازم) ، ص72 .

(2) يرى صـلاح صـالح أن السراب من أكثر الظواهر إشكالية فبسببها ((يصبح المدرك بالحواس مصدراً للخديعة الإدراكية التي تسيطر على الوعي الذي يتراخى بفعل خضوع الجسد إلى عدد من العوامل الفيزيولوجية الطارئة كالعطش والحر الشديد ، فيستسلم لحاسة البصر الخادعة في الحالة السرابية)) ، الرواية العربية والصحراء ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1996 م ، ص202 – 203 .

ولم يكن في الحقيقة كذلك ولكنه وهو مغمض كان أقدر على استعادة ما رآه منذ أيام في حرّ الظهيرة في بادية رحوم . كان السراب في عينيه المغمضتين يموج موجاً بينما كانت خود تخوضه إليه . [. . .] لقد كانت تخوض السراب إليه فخاضه إليها حافياً ملهوفاً . ولما التقيا في تلك البادية القفراء وحدهما لا رقيب عليهما إلا الشمس المتقدة ضمّها الضمة التي كانت تملأ نفسه شوقاً وتوقاً وتمتّع بالقبلة التي فاتته منها [. . .] وارتفع صوت الملازم مكرراً : – مزيد ، هل صحيح أنك قبضت ثمن البرنس ؟ هل تعرف عقوبة من يبيع شيئاً من تجهيزاته العسكرية يا بني ؟ [. . .] فجمع مزيد قواه ليخرج بنفسه من حلمه الجميل ، ورفع رأسه قليلاً ليقول بصوت ضعيف مستسلم : – صحيح يا سيدي الملازم . لقد قبضت الثمن !))[1] .

الثمن هو ما شعر به في زمانه النفسي ، في لا وعيه عندما غاب وعيه وضلّل السراب بصره ، فأصيب بضربة شمس ، وحلم بأنه ضمَّ حبيبته وقبّلها ، فحقّق في زمانه النفسي ما عجز عن تحقيقه في زمانه الطبيعي . وبهذا ، يظهر أثر كلٍّ من الزمان والمكان في الشخصيات القصصية ، فالظهيرة أرغمت الشيخ عبد الله على اتخاذ موقفه ، فلجأ إلى خيمة مزيد ، أما مزيد فقد قدّم له الزمان النفسي سعادةً عاشها في حلمه فقط ، فهي ليست إلا سعادة وهمية ولدت في السراب وشعر بها في اللاوعي .

وهكذا ، يظهر الزمان النفسي بوصفه أحلاماً وكوابيس وهلوسات وانفعالات تعيشها الشخصية في لا وعيها ، ويظهر بوصفه معادلاً موضوعياً لانكساراتها النفسية ، وهزيمتها في زمانها الطبيعي ، ويبدو نتيجة لمعاناتها في مكانها الذي يوهم بأنه واقعي .

5 – حركة المكان والزمان :

أ – المكان ثابت والزمان متحرك :

يخضع الإنسان والأشياء التي تحيط به للنمو الزماني ، وهو يعيش في مكان ثابت أو في أماكن ثابتة يتنقل فيما بينها في مسيرة حياته ، لكن زمانه متحرك لا يثبت على حالةٍ واحدةٍ يعرفه من خلال أثره فيه ، وفي الأشياء من حوله ، ويدركه من خلال تعاقب الساعات وراء بعضها بعضاً ، وتعاقب الليل والنهار ، والأيام والشهور والسنوات ، وتتوافق حركة زمان السرد القصصي مع الزمان الطبيعي

(1) العجيلي : قصة (الظهيرة) ، من مجموعة (ساعة الملازم) ، ص72 – 74 .

في خطيتها نحو الأمام ، نحو المستقبل في السرد التقليدي ، ويتجاوز القاص هذه الخطية فيحرّك زمانه الفني نحو الماضي والمستقبل لتحقيق غايات فنية ، وإيصال رؤيته الفكرية إلى القارئ .

يقيس الإنسان أفعاله بوحدات زمانية معروفة تتعاقب وراء بعضها كالساعة واليوم و ... ، كذلك يفعل القاص في أفعاله القصصية ، فحركة الشخصية وولادتها وسفرها وموتها تخضع للقياس بالوحدات الزمانية المعروفة ذاتها ، إنه يستعير (تعاقبية) الزمان ليوهم بواقعية قصته ، إذ ((**لا يوجد أي شيء موضوعي حقاً في الزمان سوى التعاقب**))[1] .

وقد يذكر القاص في رصده تحرّك الزمان مؤشرات زمانية تدلُّ على تعاقبه ، أو يُفْهَم تعاقب الزمان على المكان من خلال نمو الحدث من دون ذكر مؤشرات زمانية .

ومن أمثلة الأسلوب الأول قصة (الرؤيا) للعجيلي ، وفيها يعرض الراوي العليم تحرّكَ الزمان المتمثّل بتعاقب الأيام الأربعين وراء بعضها بعضاً ، فالمدة الزمانية للقصة أربعون يوماً تبدأ برؤيا محمد ويس التي تتلخص في أنه قرأ سورة (النصر) في نومه ، وتفسير الشيخ محمد سعيد له بأنه سيموت بعد أربعين يوماً ، وتتوالى الأيام في مكان ثابت هو قرية محمد ويس ، التي يلزمها مدة القصة كلها ، يقول الراوي العليم : ((**إذا كان قد كابر في الأيام العشرة الأولى واستمرَّ يروح ويغدو بين منــــزله وبين*سوق الدواب حيث كان يعمل سمساراً ، فإنه لم يستطع الصمود أكثر من تلك الأيام العشرة [. . .] ولما مضت على الرؤيا عشرون يوماً رأى أهل محمد ويس أن الأهون عليهم أن لا يرفعوا فراشه عن الأرض فقد أصبح ملازماً له ليله ونهاره . ولما مضت ثلاثون يوماً من الأجــل المضروب [. . .] لم تعد له شهية في طعام أو شراب لبس ثوباً ناصع البياض وأرخى لحيته**))[2] ، يتحرّك الزمان حتى يصل إلى اليوم التاسع والثلاثين ، وفي هذا اليوم يحضر معلم المدرسة إلى القرية ويسمع بقصة محمد ويس فيقرر مساعدته ، ويذهب إليه في ليل اليوم التاسع والثلاثين ، ويحمل إليه قطعة فاكهة لا يعرفها ، ويخبره بأن جدّه (زين العــــابدين) طلب إليه أن يعطي الفاكهة إلى محمد ويس ليأكلها ، ثم يصلي به قبل طلوع الشمس ركعتين يقرأ في أولاهما سورة النصر ، وسيمدُّ الله في عمره ، وينجح المعلم في مهمته ، فلا يموت محمد ويس في اليوم الأربعين . وهكذا ، يتقيد الراوي العليم بحدود ثابتة للمكان (قرية في البادية) أمام تحرّك الزمان ؛ ويتعامل

---

(1) باشلار ، غاستون : جدلية الزمن ، تر : خليل أحمد خليل ، ص70 .
* هكذا وردت في الأصل ، والصواب بين منزله وسوق الدواب .
(2) من مجموعة (قناديل إشبيلية) ، ص110 .

الراوي مع باديته تعـــاملاً يوحي بواقعية ، فيربطه بمؤشرات زمـــانية محدّدة وغير محدّدة ، ففي قصة (معلم العشيرة) للعجيلي ، يتحرّك الزمان لكن من دون مؤشرات زمانية ، ويفهم تطور الأحداث من خلال نموها ، يسرد الراوي قصة عمله في البادية ، فتتسلسل الأحداث من البداية حتى النهاية ، ويتوافق زمان السرد القصصي مع الزمان الطبيعي ، يقول الراوي : ((**في بادئ الأمر حاول ذلك الموظف الكبير أن يدخل في ذهني أن معلم العشيرة منصب ممتاز لا يناله كل من شاء ، وحدثني عن جمال البادية في الربيع**))(1) ، يوافق الراوي على التعليم في البادية عند عشيرة يعرف زعيمها نايراً ، يقول : ((**وانتهى الأمر بأن أصبحتْ لي إلى جانب مضربه ذي الأعمدة السبعة خيمة ذات عمود واحد ، قميئة ولكنها بلونها الأبيض بين المضارب السود ذات شخصية**))(2) ، يسمع الراوي من رجال العشيرة أن أبا ناير قتل أخاه أبا سعيد بسبب خلافهما على امرأة فكل منهما أراد الزواج منها ، وتسلّم ناير زعامة العشيرة بعد موت أبيه ، لكنه ما يزال يخاف من ابن عمه . لذلك ، فهو يتربّص به ليقتله ، يحاول الراوي عبثاً إقناع ناير بعدم قتل سعيد ، يقول الراوي : ((**ومرّت شهور أربعة والصفاء مخيم على العشيرة . وكان سعيد في أثنائها قد بنى بيته ذي الأعمدة الخمسة على مرتفع لا يبعد كثيراً عن مضرب الشيخ ناير المسوبع [. . .] وبدا مضرب ناير منذ حلَّ سعيدٌ خاوياً رغم سعته**))(3) .

يستيقظ الراوي ذات يوم على أصوات طلقات نار ، فيهرع إلى خيمة سعيد ، ويعلم أن لصوصاً قد دهموا بيته وأطلقوا النار عليه ، ويرى نايراً وقد أصابته رصاصة في ذراعه فقطعتها ، ويتأكد الراوي من أن نايراً هو من دبّر الحيلة وأطـــلق النار على سعيد وأن سعيداً تمكّن من إصابته بيده قبل أن يموت ، لتنتهي القصة برحيل المعلم عن العشيرة ، يقول : ((**قوضتُ الخيمة بعد مقتل سعيد وارتحلت مفارقاً العشيرة ، مطلّقاً الوظيفة ، هل صدقتَ رواية ناير التي نقلها عن مقتل ابن عمه سعيد ؟ لقد كان ناير ابن عصره فلم يلقَ ابن عمه وجهاً لوجه**))(4) .

فنحن أمام مكان ثابت (البادية) ، والأحداث تتعاقب وراء بعضها بعضاً ، منسجمة مع نمو الزمان الطبيعي ، وما ثباتُ المكان إلا دلالة على ثبات العادات في نفوس سكانه ، وما تحرّك الزمان

---

(1) من مجموعة (الخائن) ، ص58 .
(2) العجيلي : قصة (معلم العشيرة) ، من مجموعة (الخائن) ، ص59 .
(3) القصة نفسها ، ص62 .
(4) القصة نفسها ، ص63 – 64 .

إلا دلالة على محاولة المعلّم زعزعة هذه الثوابت الراسخة في عقولهم ، والمعلّم في القصتين قادمٌ من مكان آخر ، فالبادية عنده مكان إقامة مؤقتة ، فإذا نجح في المرة الأولى ، وأبعد هاجس الموت عن محمد ويس ببث التفاؤل في نفسه ، فإنه أخفق في المرة الثانية ، ولم يستطع أن يغيّر قناعة ناير في قتل ابن عمه . وهكذا ، يضعنا الراوي أمام موقفين : إمكانية التغيير ، واستحالة التغيير ، وهذا يظهر قلقاً كبيراً في نفسه ، هل يستطيع سكان باديته التخلّص من الرواسب البالية في عاداتهم ومعتقداتهم ؟

ويكثر الاعتماد في السرد القصصي على أسلوب ثبات المكان أمام تحرّك الزمان ، فقد يتخذ الراوي من المكان الثابت مرتكزاً رئيساً في قصته يظهر نمو الزمـــان أمامه ، ففي قصة (خميس الأصدقاء) لإخلاصي يؤرخ الراوي لحياته من خلال مراقبته صورة فوتوغرافية معلقة على أحد جدران غرفته ، تجسّد واجهة جامع (الطروش) الذي يعرفه ويقع في مدينته ، يؤكد الراوي أولاً ثبات المكان ويبرهن على ذلك بقدمه ، فهو ثابت وكل ما سواه في القصة متحرك ، الزمان ينمو والراوي ينمو معه ، والأحداث تتطور ، يقول الراوي : ((**في أيام الطفولة المتقدّمة ، كان يخيل إليّ أن مأذنة* الجامع المضلعة وهي تذهب طولاً في السماء ، ما هي إلا عصا تلوح لي في الأفق القريب تتهددنـــي أن لا أرتكب ذنباً [. . .] ولكن وعي الشباب بعد ذلك علمني أنها الفراغ الذي يضخم الأصوات المجلجلة تحتها كي تصبح أكثر جلالاً**))[1] ، يرى الراوي من خلال المكان مراحل حياته كلها ، ويرى التاريخ كله ، فنلحظ تطور معارفه المكانية بما يناسب نموه ووعيه ، فدلالة المكان الحسي تتغير بتغير الزمان الذي يحمل أبعاداً معرفية ونفسية متنامية تؤثر في مفهوم المكان المدرَك إدراكاً حسياً .

ب – المكان متحرك والزمان متحرك :

يحاكي القاص في سرده القصصي مجتمعه الإنساني ، فيخلق مجتمعاً له شخصيات ، وأماكن ، وأزمنة ، وأحداث ، وهو في سرده يحاكي حياة البشر ، وطبـــائعهم ، وأحزانهم ، وأفراحهم ، ورؤاهم ، ويحاكي كذلك التطور التقني الذي يعرفه مجتمعه . من هنا ، يتعامل مع المكان والزمان من موقع حركتهما .

* هكذا وردت في الأصل ، والصواب مئذنة .
(1) من مجموعة (خان الورد) ، ص162 .

وتحريك المكان في السرد القصصي يكون باتباع الراوي أحد أسلوبين :
- استحضار مكان متحرّك (وسيلة نقل) إلى السرد القصصي ، لتدور فيه الأحداث .
- تحوّل المكان من خلال رصد التغير الذي يطرأ عليه ، فيتحول من هيئة إلى هيئة أخرى .

1 – الأماكن المتحركة :

تتنوع الأماكن المتحركة التي تدور فيها الأحداث في السرد القصصي ، والمكان ، هنا ، يتحرّك بماديته (بكينونته) ، وتتوافق حركته مع حركة الزمان .

تختلف رؤية الراوي في المكان المتحرّك عن رؤيته في المكان الثابت ، فعندما يكون في مكان متحرّك تتوحد حركتا المكان والزمان ، ويقدّم مشاهد وصفية تتوافق مع رؤيته السريعة للأماكن ، ففي قصة (نافذة في القطار) لإخلاصي يصف الراوي مشاهداته البصرية في أثناء وجوده في القطار ، يقول : ((**المتعة في القطار أنك تكتشف الحركة على حقيقتها ، الأشياء الجديدة ... اللحظات الجديدة [. . .] القطار يطوي المسافات وتتعاقب الطبيعة والمدن . شجرة ، حقل من الأزهار البرية ، أعمدة الكهرباء تختفي لتظهر ، أبقار تتهادى [. . .] سرب من الطيور يهاجر عكس الرحلة ، تقدّم لا يهدأ نحو الأمام وأنت ساكن في مكانك تتعلم التأمل العميق**))[1] .

يرصد الراوي من خلال تحرّك المكان التساوقَ الحركي للمكان والزمان معاً ، وهو في لحظات متحركة في مكان متحرّك ، تلتقط عيناه المكانَ وسرعان ما يختفي من أمامهما ، ليحلَّ مكان آخر مكانه . وهكذا ، تتعاقب الأماكن والأشياء وراء بعضها بعضاً ، فتغيب التفصيلات الدقيقة في وصفه للأشياء والأماكن ، وتحضر الصفات البارزة فيها فقط . فمساحة الأماكن المتحركة من أمامه لا تسمح لعينيه برصدها بدقّة . وهنا ، يساير الزمانُ المكانَ بمراحله المتعاقبة ، فيبدو المكان الثابت الموصوف مقطّعاً إلى مساحات أو حقول يرصدها الراوي ، وفي هذه الحالة يدرك الراوي المكان والزمان معاً .

يرى الراوي مدينته والعالم من خلال شاشتين اثنتين في القصة هما : نافذة القطار ، ونافذة المقهى الذي اعتاد الجلوس فيه ، فحياته تتراوح بين ذكرياته عن الأماكن التي شاهدها في رحلاته الكثيرة في قطارات متعددة ، وجلوسه في مقهى المدينة يراقب حركة الناس ، يصف الراوي نافذة

(1) من مجموعة (الحياة والغربة وما إليها) ، ص323 .

المقهى بقوله : ((**يا للشاشة الواسعة أمام عيني تتنوّع فيها الأشكال والأحداث . الوقت مساءً وأنوار السـيارات تكشف هموم الناس وهم يمضون في طريقهم . الأضواء تتعاقب كدقات السـاعة**))[1] . نافذة المكان المتحرّك تحيـل الراوي على أماكن ثابتة ومتنوعة ، ولكن حركة المكان – القطار وتحركها أمام عينيه ، تجعل الأماكن الثابتة متحركة هي الأخرى ، وتبدو حركتها ، هنا ، متفوقة على حركة الزمان وأسرع منها ، أما نافذة المقهى فتحيله على هموم الناس وآلامهم ، لتتوحد مع همومه وآلامه ، فلكل منهم رحلته التي توازي رحلة القطار ، فهو يراقب حركتهم التي تمثلت بـ (بشر يتهادون أو يمشون على عجل ، صبية جميلة تعبر بخفة فراشة ، ثم امرأة تمسك بيدها طفلاً ، ثم امرأة تسلل الشيب إلى شعرها) ، إن الراوي يؤكد أن النساء اللواتي مررن أمامه هن المرأة الجميلة ذاتها ، وقد ظهرت بأشكال مختلفة بدأت جميلة رشيقة ، وانتهت إلى امرأة تسلل الشيب بعنف إلى شعرها . والمرأة ، هنا ، ((**ليست سوى رمز لحركة الزمن التي تتربص بالكائن الإنسانـي ، لتنتهي به إلى تلك النهاية المحتومة**))[2] . وهكذا ، يجعل الراوي رحلة القطار معادلاً موضوعياً لرحلة حياته ، فالقطار هو العمر الذي يعيشه الراوي .

ومع تحرّك المكان والزمان يظهر الوصف الذي يسمحُ به تقاطع المدة الزمانية التي تستغرقها وسيلة النقل – المكان المتحرك مع المسافة المكانية التي تعبرها ، وإذا كان الزمان في حركة القطار سريعاً في مقابل الحركة السريعة للأماكن المشاهَدة ، فإن الزمان في حركة الدراجة (الفسبا) في قصة (الحب والنفس) للعجيلي بطيء في مقابل المسافات المكانية الواسعة التي تعبرها الدراجة ، إذ يعبر الراوي وصديقته مسافات بعيدة وهما يمتطيان الدراجة ما يسمح لهما برؤية المكان على اتساعه ، تقول صديقة الراوي : ((**كنتَ ورائي على مقعد الفسبا الخلفي ونحن نصعد في طريق كادنابيا المحاذية للضفة ، تلك الطريق الجميلة دوماً ، وفي ذلك الصباح بصورة خاصة ، على يميننا كانت البحيرة تجعدُ وجهَها الزوارقُ الشراعيةُ المتهاديةُ بهوادة ورشاقة وتخدّده الزوارقُ البخاريةُ المنطلقة بعنفٍ وسرعة بينما يتلوّن هذا الوجه بكل ألوان الجانب الأيسر من الطيف ، بين البنفسجي والأخضر ، حسبما تقع أشعة الشمس على سطح البحيرة أو يحجبها عنه سحاب أو ضباب . أما عن يسارنا فقد كانت الحدائق والمنازل والسفوح المعشبة [. . .] أحسست بإحدى يديك ، يدك**

(1) إخلاصي : قصة (نافذة القطار) ، من مجموعة (الحياة والغربة وما إليها) ص324 .
(2) الصـالح ، نضـال : القصة القصيرة في سورية (قص التسعينيات) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2005 ، ص 182 .

اليمنى على وجــه التأكيد ، تمسُّ خصري ، حركة دفاع ذاتية منك ، حين أســرعت بدراجتي [. . .]وفي كل هذه الطريق بين شرنوبيو وكادنابيا لم يبق في فكري ولا في إحساسي غير معنى واحد ، هو أنـــي أحمل قدري ورائي))(1) .

تتحرك مشاعر الشخصية القصصية تجاه الراوي مع تحرّك المكان والزمان ، وتتوقّف عند حركة المكان الموصوف ، وكأنها تعكس بوصفها له إحساسها بجمال مشاعرها تجاهه ، كأن مشاعرها تحرّكت نحوه بســـرعةٍ توازي سرعةَ الدراجة ، فهما بعد أن يصلا إلى غايتهما (فيلا كارلوتا) يعيشان بعض لحظات الحبّ ، ثم يفترقان ، فالراوي شرقي والفتاة غربية ، ولكل منهما حياته المختلفة عن الأخرى .

وتتنوّع الأماكن المتحرّكة في قصص العجيلي ، إذ يستحضر إلى ســـرده القصصي ، فضلاً عن الدراجة كلاً من (السيارة ، القطار، الطائرة ، الباخرة ، التلفريك) ، ففي قصة (من الذي أقتل ؟) يقدّم الراوي وصفاً للســـيارة ، ولحركتها ، وللأماكن التي تجتازهـــا . ينطلق الراوي وأصدقاؤه من (دمشق) إلى (بيروت) في سيارته ، يقول : ((**كنت في كل هذا المسير أتحدّث أو أعلّق أو أصغي وأنا أسوق الكاديلاك ويدي على مقودها الطيّع ، وقدمي مطمئنة على ضاغط البنـــزين ، أزيدُ السرعة أو أخفضها تاركاً لجهاز تبديلها الأوتوماتيكي أن ينظم سيرها ، من دون أن أشغل بالي أو يدي بما يشغل به سائقو السيارات ذات الجهاز اليدوي لتبديل السرعة من اهتمام بارتقاء المرتفعات أو النـــزول في المنحدرات . إن الكاديلاك تسير على الأرض المحصبة وكأنها تدرج على ريش النعام ، فكيف سيرها في دروب لبنان العريضة وأسفلتها الأملس ؟ [. . .] وفي إحدى اللحظات خطر لي ، أنـــي مسرع أكثر مما ينبغي ، فرفعت قدمي عن ضاغط البنـــزين منتظراً أن تقوم كتلة السيارة وهي التي تتجاوز الأطنان الثلاثة في الثقل ، بدور فرام يخفّف سرعة عدوها . ولكنني لاحظت باستغراب أنها لم تتأثر بهذه الإيماءة مني بل استمرت في انحدارها مسرعةً))**(2) .

حدث القصة الرئيس هو عدم قدرة الراوي على التحكّم بـــ (فرام) السيارة لإيقافها . لذلك، فهو يحاول أن يوقفها من دون أن يلحق أذى بمن معه أو بسواهم ، فسرعة السيارة تجعله في مواجهةٍ مع المـــوتِ إذا اصطدم بالجبل أو انحدر نحو الوادي . ولهذا ، يجد من الأفضل أن يصطدم بسيارة

(1) العجيلي : قصة (الحب والنفس) ، من مجموعة (الحب والنفس) ، ص16 – 17 .
(2) من مجموعة (الخيل والنساء) ، ص76 – 77 .

أخرى لإيقاف سيارته ، ويشجعه أحد أصدقائه على ذلك ، ولكنّه يتراجع عن صدم سيارة تتقدم نحوه إذ يتوهم أن فيها طفلاً أو امرأةً في المقعد الخلفي ، ويتراجع عن صدم سيارة يعتقد أنها أقل وزناً من سيارته ، وأن اصطدامه بها سيجعل الموت مصيراً لركاب السيارتين معاً . وفي أثناء السرعة الكبيرة للسيارة لا تتساوى حركة المكان المتحرّك مع حركة الزمان ، فالزمان يبدو بطيئاً ، والمكانُ الـــمُتَحَرَكُ فيه واسعاً كأن الزمان تحجّر أمام تحرّك المكان المتحرك الذي سار في أماكن ثابتة ، يقول الراوي : ((**السيارة في نزولها تزداد في كل جزء من ثانية سرعة إلى سرعتها الفائقة ، وأنا أرى أن لا مفرَّ مما لا مفرَّ منه [. . .] كل هذا كان يدور في خاطري وفي السيارة في لحظات أقصر من هذه التي أروي فيها الحكاية بكثير**))[1] . وفي محاولةٍ يائسةٍ يضغط الراوي على (الفرام) فتتوقّف السيارة فجأةً ، من دون أن يقتل أحداً ، ويحاول إيجاد تفسير علمي لسرعتها ، ولتوقفها المفاجئ ، يقول : ((**هل كان الحاج عبد القادر يضغط من دون وعي منه على ضاغط البنـــزين بواسطة البساط الذي يفرش قاع السيارة [. . .] لم يكن مأزقاً خلصنا منه بأعجوبة ، ولكنه كان مأساة ألّفها لنا القدر ثم انتشلنا من عاقبتها**))[2] . يقتنع الراوي بأنها لعبة القدر التي سرّعت مكانه المتحرك ، ثم أوقفته فجأةً .

وهكذا ، نجد أن تحرّك المكان يتوازى مع تحرّك الزمان ، فيعتمد الراوي آليةَ التجاور في وصف الأماكن الثابتة التي تتحرّك أمام عينيه . وقد لا تتوازى سرعتاهما فتكون سرعة المكان أكبر من سرعة الزمان ، وفي الأحوال كلها فإن تحركهما يحرّك الحدث ، لتنسجم حركة المكان والزمان والحدث والشخصية مع بعضها بعضاً .

2 – تحوّل المكان :

يتحوّل المكان الثابت من هيئة إلى أخرى حسياً ، إذ تتغير ملامحه وأوصافه الخارجية ، ففي قصة (نبتة الفريز) لإخلاصي يسافر الراوي إلى مكان بعيد ، ثم يعود ليجد أن بيت حبيبته قد تحوّل إلى فندق بعد أن هاجرت عائلتها من المدينة ، يقول الراوي مظهراً التغيير الذي طرأ على المكان : ((**أنا أعلمُ أنها غرفتها رغم الطلاء الفاقع الذي دهنت به الأبواب والجدران [. . .].**

---

(1) العجيلي : قصة (من الذي أقتل ؟) ، من مجموعة (الخيل والنساء) ، ص79 .
(2) القصة نفسها ، ص81 .

" منذ متى تحوّل هذا البيت إلى فندق " .

" ثماني سنوات أو أقل قليلاً "))[1] .

يحزن الراوي لتحول المكان ، فهو مكان حميمي تحتفـــظ به ذاكرته ، وفي قصة (الزخرفة الضائعة) لإخلاصي يرصد الراوي العليم تغير هيئة المكان تبعاً لتحرّك الزمان ، إذ يفاجأ حمدان العائد من سفره بتحوّل المكان الذي يحبُّه ، واستغلالِ المساحات الخضراء للاستفادة منها لأغراض أخرى بعيداً عن التمتّع بجمالها ، يقول الراوي العليم : ((**ظل حمدان يتأمل الواجهة عن بعد ، وقد اختفت الساقية والبساتين . وتحوّل موقع الينبوع المندثر إلى أرض بيضاء تزدحم بسيارات وآليات أخرى مختلفة الحجوم ، وكانت الأشجار قد اختفت**))[2] .

يُظهر تغير المكــــان مجتمع حمدان ، وتحوّله إلى ســـلطة مستبدة تقمعُه ، وتمنعُه من تحقيق أحلامه (تأليف كتاب حول جمـــاليات المبنى الذي تغيّر) ، فيرغم على مغادرة المكان – الوطن إلى بلاد بعيدة .

وإذا كان تحوّل المكان في (نبتة الفريز) و (الزخرفة الضائعة) تحولاً سلبياً ، آلم الراوي وحمدان ، فإن تحوّله في قصة (النهر سلطان) للعجيلي تحوّلٌ إيجابي ، إذ يرصد الراوي تغيّر ملامح المكان ، وبناء سد الفرات بقصد لجم فيضان النهر ، فالتحوّل ، هنا ، بين هيئتين إحداهما تشير إلى الفوضى والخراب ، يقول الراوي : ((**حين تنحدر أمواجُه الهادرة في الربيع من قمم منابعه ، فتكتسح في نوبات فيضانه الجنونية ما بناه الإنسان بكده في المنخفضات من مساكن وأوابد وما غرسه من شجر مثمر أو زرع مستحصد**))[3] . أما الهيئة الثانية فتشير إلى التنظيم والاستفادة من مياهه ، ((**ويدرك أن السدَّ العتيد [. . .] وإن لم يكن قد قام بعد ، سيقوم حتماً في هذا المكان . كان واثقاً من هذا حتى لكأنه كان يراه في هذه اللحظة : سوراً طويلاً عريضاً عالياً ترتطم وراءه أمواج الفرات تريد منها الانفلات فلا تقدر بل تتكسّر متحطّمة**))[4] . تحوّل المكان المتحرّك في الأصل حلمٌ راود الشخصية القصصية ، فهو تحويلٌ من التحرّك العشوائي الهادم إلى التحرّك المنتظم الباني . وقد يكون تحوّل المكان أو تغييره حلماً لا يتحقّق ، ففي قصة (شجرة الكرز) لحيدر يخالف

---

(1) إخلاصي : قصة (نبتة الفريز) ، من مجموعة (الأعشاب السوداء) ، ص76 – 77 .
(2) من مجموعة (ما حدث لعنترة) ، ص287 .
(3) قصة (النهر سلطان) ، من مجموعة (الخائن) ، ص33 .
(4) القصة نفسها ، ص43 .

والد الراوي أهل قريتـــه ، فيزرع شجرة كرز في أرض الكدّان ، مخـــالفاً بذلك آراء أهل القرية الذين يزرعون أشجار التين فقط ، لقناعتهم أن شجرة الكرز لا تنبت في أرض الكدّان يقول الراوي : ((**خُيل للذين زرعوا التين العتيق ، وأشجار الصبار وراء حواكيرهم أن شجرة الكرز الجديدة هزيمة لتقاليدهم العريقة**))[1] .

يتغيّر المكان وتنبت شجرة الكرز ((**فوق الأرض الصلبة فَرعت الشـــجرة كرمح ، وصار لها فيء خضل . في الظـــل الوارف تمطّى الصحاب ورفرفوا بأجنحة أنهكهـــا تعب السنين وأرق الليالي**))[2] .

يخفق الفلاح في تحويل المكان وتغييره ، فأرض الكدّان ترفض الوافدةَ الجديدةَ ((**وبعد أشهر من الصمت والترقّب والفرح هرّت عناقيد الكرز الذابلة . تجعدت الأوراق [. . .] حطّت بومة على تينة يابسة ونعبت : في أرض الكدّان لا يثمر الكرز**))[3] .

يباس شجرة الكرز هو إخفاق في تحويل المكان إلى هيئةٍ جديدةٍ . من هنا ، تكون محاولة الفلاح تغيير المكان هروباً من العادات والتقاليد ، ولكنه أخفق في محاولته ، وبقيت أحلامه غير قابلة للتحقيق في واقعه . وهكذا ، هُزِم الراوي ووالده ومؤيدوه ، وانتصر مؤيدو التقاليد ، وفي ذلك إشارة إلى أمرين مهمين ، هما محاولة التجريب ومجاراة العصر الجديد ، والثقة بالموروث .

---

(1) حيدر : قصة (شجرة الكرز) من مجموعة (حكايا النورس المهاجر) ، ص11 .
(2) القصة نفسها ، ص12 .
(3) القصة نفسها ، ص13 .

الخاتمـــــــة

يمكن تكثيف النتائج التي توصّل إليها البحث فيما يأتي :

– يقتضي منهج البحث جمع رؤى القاصين الثلاثة تجاه الأماكن ، وتبويب أحاسيسهم تجاهها ، ووصفها تحت دلالات معينة ، فالمكان يخضع لرؤية القاص وخياله ، وهو حقل يظهر فيه إبداعه عبر إظهار مكنونات ذاته ، وكل قاص يتميّز بخصوصية رؤيته للمكان على الرغم من تشابه ، أو تقارب مضامين ورؤى القاصين الثلاثة تجاه أماكنهم ، وكل فرق أو تميّز في الرؤية للمكان ينتج عن تفاوت في إبداع كل قاص وقدرته على تشكيل أماكنه بشكل يتفرّد به ، ويتميّز عن الآخرين .

– المكان دال يقدّم دلالةً ، والعلاقة بين الدال (المكان) والمدلول وثيقة وملتحمة ، فتقنيات تشكيل المكان ، ووصفه ، ووظائفه تظهر دلالته .

– تتداخل العناصر السردية فيما بينها لتكوّن وحدة عضوية ، فتؤثر في المكان وتتأثر به بوصفه مجموعة من الرؤى . فالعلاقة متكاملة بين المكان ، والشخصية ، والحدث ، واللغة ، والزمان ، وهذا يظهر أهمية العلاقة بين عناصر السرد القصصي ، ويؤكد تواشجها وتكاملها ودور هذا التكامل في تقديم موقف القاص ورؤيته الفنية .

– تتنوع تقنيات تشكيل المكان ، وتعدُّ الثنائيات الضدية المكانية أداةً متميزةً لتحليل النصوص القصصية ، وسبرها ، وإبانتها ، وتفسيرها ، وإظهار دلالتها .

– تتوازى ثنائية مكان مغلق / مكان مفتوح مع ثنائية الفرد / الآخرين عند كلٍّ من حيدر حيدر ووليد إخلاصي ، وتعكسُ ثنائيات أخرى هي : الفقر / الغنى ، ضيق / واسع ، ويخفق التواصل بين الفرد والآخرين ، فقد ظهر الفرد بمكانه المغلق الضيق الفقير حزيناً وحيداً عاجزاً يائساً منكفئاً على ذاته ، أما الآخرون بأماكنهم المفتوحة فقد عمّقوا وحدةَ الفرد وعزلته ، وتحوّلت أماكنهم إلى كابوس غير معقول ، يعكس مجتمعاً غير معقول يعجز الفرد عن الحياة فيه ، ما يسبّب له غربة روحية .

– تعبّر علاقة الراوي بالمدينة في قصص حيدر حيدر عن إشكالية إنسانية ووجودية وحضارية في آن واحد ، وهي مكان عدائي مرفوض ، يغيب عنه الحبُّ والألفة والعدالة ، ويشعر فيه الراوي بالتشتت والضياع والاغتراب ، فيبحث عن المكان البديل الذي يتضاد معه ، ويتحدّد بالطبيعة التي تلبّي رغبته الملحّة في العودة إلى الأصل حيث الصفاء والنقاء ، ويشـــكّل الراوي مكانه البديل ، أو مكانه الحلم تبعاً لأحلامه فيجعله جميلاً وآمناً ودافئاً ، ويشكّله وفقاً لحاجته إلى تحقيق الحرية والعدالة والمساواة ،

وتبقى رؤيا الخلاص والنهوض الحضاري والإنساني منكفئة في المدينة (رمز الواقع المبتذل) ومتحقّقة – نادراً – في غير المدينة أو الطبيعة (المكان البديل – رمز الواقع المثالي – المكان الحلم) .

– يكتسب المكان الواحد في بعض قصص حيدر حيدر دلالة مزدوجة ، فيكون مكاناً مفتوحاً ومغلقاً في الآن ذاته ، ويحمل اللفظ الرمز ونقيضه في الوقت نفسه ، فيعبر الراوي عن ازدواجية واقعه الفني ، وعن معاناة شخصياته القصصية .

– تتميز شـــخصيات حيدر حيدر القصصية بهواجسها الوجودية والعدمية التي أوجدها مجتمعها الذي عانى من الهزيمة ، والعار ، والفقر ، والبؤس فجعلها ممزقة ومفككة تعاني من الخوف والحرمان والأمنيات المستحيلة ، وتخفق محاولاتها في الانفتاح على الآخرين ، وتستمر ثنائية الفرد / الآخرين ؛ إذ يظهر الفرد ضائعاً بين تحقيق أحلامه ووجوده وحاجاته اليومية ، يعاني من تفكك المجتمع وتفكك الأسرة ، ويقدّم القاص بيانات يسجل فيها غياب الحب والعدل ، وسيطرة التسلط والظلم على حياة الفرد الذي يهرب من المدينة ، ومن حضارتها المزيفة إلى غير المدينة ، ولكنه لا يجد الخلاص ؛ إذ يلحقه الآخرون بوحشيتهم إلى مكانه البديل فيجعلونه أشبه بعالم المدينة ، وهنا ، يكون الحلم بالهرب من المكان إلى (اللا مكان) حيث الحرية المطلقة . وهكذا ، يبقى الخلاص حلماً ، بعد أن تخفق محاولات الفرد في التمرد على مجتمع المدينة .

– إن الصراع بين المكانين القديم والجديد في قصص إخلاصي ليس صراعاً (جغرافياً) فقط ، يحاول الجديد من خلاله هدم القديم والنهوض مكانه ، إنما هو حضور دلالي يدلُّ على الصراع بين حضارتين القديمة والجديدة ، التكنولوجيـــا أمام التاريخ ، الماديـــة أمام الروحية ، وما ارتحال ذهن القاص إلى المكان التاريخي ، والزمان الماضي إلا ليتمكّن من تشـــريح الواقع الحاضر ، وكشف عيوبه التي تتمثّل بسيطرة القيم الاستهلاكية والمادية ، ويقدّم مشروعه الحضاري ورؤيته التي تتجسد بضرورة المحافظة على المكان القديم لإثبات هويته ، وتأكيد خصوصيته .

– ويحـــاول الراوي في بعض قصص العجيلي تجديد أمجـــاد الماضي العريقـــة ، ويُظهر قبح العادات والتقاليـــد وتخلفها ، أمام افتخاره بذاته ، يريد استرجاع الزمان الماضي بقيمه وحضارته ، إنه أســـير قيم الماضي يريد أن يعيشها في حاضره . لذلك ، فهو يفضح عيوب الحاضر كلها ، وينتقد البحث المحموم عن اللذة الرخيصة ، وعن الغنى السريع ، وعن الثأر ويدعو إلى التمسك بالأصالة العربية لمواجهة حاضر فاسدٍ .

– تنســـجم الرؤيـــة الفكريـــة مع الفنية في قصص العجيلي ، فالتضاد المكاني الذي قدّمته ثنائية الشرق / الغرب أظهر اختلافاً في العادات والتقاليد والأعراف الموروثة بين الشرق والغرب ، وأدرك (الشرقي) أن العلمَ والمعرفة طريقٌ وحيدٌ لحل أزمات مجتمعه ، وأكّد أن أزمته ليست أزمة انتماء إلى الشـــرق ، بل أزمة عجز عن الفعل والتغيير ، والإصلاح والتثوير ، ويجسّد الشـــرق بإنسانه وتاريخه وآثاره القديمة حضارة عريقة ، وندّية لحضارة الغرب بتقنياته الحديثة . من هنا ، دعا العجيلي إلى التواصل والتكامل بين الحضارتين .

– قد يتجلّى المكان في تضاعيف القصة كلّها ، يتجسّد في تفصيلات دقيقة كأنها (سيناريو) لحركة الأحداث والشخصيات يُدرك من خلاله مجتمع الراوي ، ويحضر المكان محدّداً بدقة ، ويحضر حلماً ، ويحاول الراوي تأصيل سرده فيوهم القارئ بأن لأماكنه مرجعيات واقعية ، ويمنحها خصوصية فنّية ، ويؤكد من خلال تجهيل المكان تعميمه ، وإمكانية لبوسه أي مكان محدّد . وقد يكون للأماكن المتعددة سمة واحدة ، ويكون تعدد الأماكن تعدداً شكلياً فقط ، وقد يجمع التعدد بين ما يوهم بأنه واقعي وما هو متخيل .

– يساعد الوصف الحسي المباشر الراوي على إيضاح أماكنه ، وتقريبها من القارئ لإدراكها ، وتتبّع العلاقة الخفيّة التي تربط بين العناصر المشكّلة للمكان من جهة ، والمكان والراوي الذي يراه ويصفه كاشفاً جماليته من جهة أخرى .

– لا يقدّم المسح التتابعي الأماكنَ على هيئتها الخارجية فقط ، إنما يقدّم تأثيرها في الشـــخصية القصصية وارتباطها بها ، فالمكان المقدَّم بوساطة المسح التتابعي ليس مجرد مأوى ، إنما ينبض بالحياة ، تشكّله حواس الراوي حيناً ، ويشكّل ذاكرة الراوي وتاريخه السعيد أو المؤلم حيناً آخر ، وقد يمثّل الحلم فيكون الحفاظ عليه أقصى أمانيه .

– تتيح نظرة عين الطائر للراوي رصدَ التفصيلات المكانية الدقيقة للأماكن الثابتة والمتحركة في آن واحد ، فيقدّم رؤيته الفنية بدينامية تمنح سرده عمقاً في الدلالة ، وتميزاً في الأسلوب .

– تميّز الوصف السردي بالاختصار في ذكر الصفات ، فاختصر الراوي في صفة واحدة سرداً طويلاً ، وكثّف أحداثاً كثيرةً ، فأسهم في الكشف عن مشاعر شخصياته القصصية تجاه أماكنها .

– تفيد تعددية الأصوات التي يقدّمها الوصف بالحوار الإيهام بواقعية الوصف ، وواقعية المكان الموصوف ، فتقدّم الأماكن بتفصيلاتها الدقيقة وأبعادها الدلالية فنياً .

- تتقاطع الأماكن الفنية التي تخلقها لغة القاص مع الأماكن الواقعية المعيشـــة ، وينجح الراوي في منح أماكنه وظيفة الإيهام بالواقع ونقله إلى القارئ .

- يُظهر وصف المكان التاريخي والأثري وعي الراوي بالتاريخ محاولاً استعادته ، وتمثّله في حاضره ، فتسهم الوظيفة التســجيلية – التوثيقية في بناء المكان الفني في القصة من خلال تقديم وصفٍ لمكانٍ تاريخي من وجهة نظر الراوي .

- أدت الوظيفة التسجيلية – التوثيقية دوراً مهماً في نقل الصراع لامتلاك المكان المفقود (الأندلس) والمستلب (فلسطين وجنوب لبنان) ، ليؤرخ السرد القصصي لأحداث وأمور سياسية تشكّل جزءاً مهماً من التاريخ العربي .

- تحقّق الوظيفة الجمالية للمكان حضوراً قوياً في القصة ، إذ يقيم الراوي علاقات جديدة بين الكلمات ويقدّم سياقات تخرج عن المألوف ، فيقدّم المكان جمالياً ، ويُظهر مستوى الشخصيات النفسي في سياق المكان المتصوَّر ، ويستثير الاستجابة الجمالية عند القارئ .

- تضفي أنسنة المكان بعداً جمالياً على السرد القصصي ، وتمنحه حيوية تقدم رؤية الراوي وموقفه من العالم ، يؤنسن الراوي المكان لوصف إحساسه به ، وبالآخرين ، ويمكّن الراوي الشخصية القصصية لوصف إحساسه بها ، وفي الحالتين كلتيهما تتماهى الشخصية القصصية مع المكان ، كلٌّ منهما يسهم في تشكيل الآخر ، وكلٌّ منهما يمنح ملامحه للآخر .

- لا فصل بين المكان بوصفه تشـــكيلاً فنياً ودلالةً ، والزمان بوصفه حركةً في المكان ، فالنص القصصي معطى مكاني وزماني ، لا يقوم من دونهما .

- تجاوز القاصون الثلاثة خطية التســـلسل الزمني في معظم القصص ، فقدّموا تشكيلات زمانية متداخلة أظهرت توتر الراوي وقلقه في واقع حاضر يغصّ بالفســـاد والفوضى ، ففقد ثقته به ، أما علاقته بالماضي فقد تراوحت بين ثقة به واتكاء عليه ورفض له .

- تلاعبَ القاصون الثلاثة بزمان الحكاية (القصة) على خط السرد (الخطاب) وفقاً لما يقتضيه زمان الخطاب السردي في الكشف عن مكان الماضي وأحداثه لإضاءة تاريخ الشخصية ، وتســـويغ أفعالها ورؤيتها في الحاضر .

- يتداخل الزمان النفسي مع الزمان الطبيعي ، فتتنقّل الشخصية القصصية بين الوعي واللاوعي ويظهر الزمان النفسي بوصفه أحلاماً وكوابيس وهلوسات وانفعالات تعيشها الشخصية في لاوعيها .

- يتوازى تحرك المكان مع تحرك الزمان ، وتحرك الحدث ، وبهـــذا تنســـجم حركة عناصر الســـرد القصصي (المكان ، الزمان ، الشخصية ، الحدث) مع بعضها بعضاً .

- ينظر الراوي والشـــخصيات القصصية في بعض قصص إخلاصي والعجيلي إلى الماضي والمستقبل بوصفهما مخلِّـــصين من واقع حاضر قبيحٍ .

- يحاول الراوي في بعض قصص إخلاصي من خلال إحياء المكان القديم التاريخي الأثري والدفاع عنه التأسيسَ لعالم جميل يهدم فيه قيماً سائدةً ليبني قيماً جديدة ، من خلال حركة تقويضية تنقد الوعي القائم لتقدم وعياً جديداً يقوم على علاقة الشـــخصيات بالمكان الذي عاشته في الماضي وتحاول أن تعيشه أو تتمسك به في الحاضر .

- يعبّـــر إنتاج حيدر حيدر القصصي عن عمق العلاقة الجدلية بين المكان والزمان ، وهو لا يُخضِع سرده القصصي لشكل ثابت ، إنما يعتمـــد المراوحة بين الأزمنة والأماكن - في أكثر القصص - وهو بهذا يعكس مراوغة التجربة الإنسانية وتشابكها ، ويظهر التداخل بين الماضي والحاضر حالةَ السكون والثبات التي يعيشها مجتمع شخصياته القصصية ، إن الامتداد بين الماضي والحاضر ما هو إلا استطالة لوحدة زمانية معينة تدور حول ذاتها ، ولا تسير باتجاه المستقبل لتتجاوز الماضي أو الحاضر . فالماضي ممتلئ بالقتل والفوضى والتخلف وقد أفرز حاضراً مهزوماً ، وممتلئاً بالتناقضات الاجتماعية ، إنها رؤية ضبابية سيطر عليها ضياع ذات الراوي ، فكان دائم البحث عن الخلاص وعن الحرية ، والحياة الكريمة من خلال تشكيلاته المكانية والزمانية .

- اعتمد القاصون الثلاثة التجريب للوصول إلى شكل قصصي جديد ، لاستيعاب التجربة الحضارية المعاصرة ، وكي ينسجم مع التجربة الإبداعية التي عاشوها في عوالمهم المتخيلة ، لبث رؤاهم الفكرية والفنية .

- لم يبق المكان عند القاصين الثلاثة بعداً جغرافياً وهندســـياً فقط ، إنما أصبح بعداً نفسياً واجتماعياً وسياسياً وفكرياً ، وبعداً يؤطر شعور الشخصية بوصفه أحد مكوناتها الذاتية والاجتماعية .

- اختار القاصون الثلاثة أماكنهم بجرأة للتعبير عن أزمة شخصياتهم القصصية الإنسانية والاقتصادية الاجتماعية والنفسية والوجودية . ونجحوا في إظهار إدراكهم العميق لمجتمعاتها القصصية ، فعرّوها ، وفضحوا عيوبها ، وأظهروا فسادها ، وقبحها ، وكشفوا عن معاناة الشخصيات فيها ، وكان الوصول إلى الحرية والحقيقة والعدالة هاجساً عمّق إيمانهم بأهمية الكتابة القصصية ، فكانوا أمناء لفنّهم

القصصي الذي حمّلوه آلامهم وأحزانهم وآمالهم وأحلامهم ، وكان فنهم القصصي مشروعهم الإنساني والحضاري الذي قدموا من خلاله رؤياهم الفكرية والفنية .

وبعد ، فإن هذا البحث ، على تواضعه ، حاول تقديم قراءة جديدة لمفهوم المكان ، نتوخى فيها الجدية ، ملتزماً بتحليل دلالي يسعفه في قراءته الجمالية ، ساعياً إلى إضافة جديد في حقل الدراسات النقدية التطبيقية ، وما هو إلا محاولة لكشف أبعاد التجربة الفنية في ضوء سياق معرفي يعزز الرؤية الجمالية ، وحسبنا المحاولة الجادة والاجتهاد لتحقيق رؤية نقدية هي خطوة في مشروع إنساني يتبنى النقد للوصول إلى رؤيا كونية نافذة في عمق الآتي .

that deepened their faith of the importance of story writing. Consequently, their stories were their own humane and civilized project.

Functions of the place are related with the techniques of its description. The more these techniques are, the more functions are. There are four functions:

1- The illusive function: the narrator presents in his description of the place the outer world to delude the reader that what the story shows is just reality.

2- The recorded-documentary function: the narrator mentions real events and real places.

3- Aesthetically/poetic function: the poetic place is related with the ability of language to express the local imaginations that the narrator represents. Here, place has meaning.

4- Ornamental-decorative function: here, description is just for the sake of description. The narrator's desire to show his honesty in describing the real world would be clear.

The third chapter represents the relationship between place and time. It singles out the order of (Gerard Genet). The chapter also introduces the perfect balance in which the time of the narration and the time of the story become equal. It shows the flashback and the coming events and the interference of place and time. It also presents the process of place and time which is represented in two forms:

First, the place is fixed and time goes on. Second, the place moves and the time is fixed. The place moves in one of the following ways: Bringing a vehicle to the story narration and watching the change that overcomes the place as it transforms from one aspect into another.

The three storywriters have bravely chosen their places to express their humane, economic, social, and inner crisis. They succeeded in showing their deep understanding of the societies of their stories, so they wrote about its faults and corruption. Their goal to reach freedom, truth, and justice was a preoccupied idea

The dualism of east/ west: this dualism reflects opposition in direction which shows social and humane disagreement between both east and west.

All these dualities go in parallel with the dualism of (individual/ others). The individual fails to keep in touch with the others as this individual is shown lonely in his narrow closed place and unable to act and change; while others, in their open places, have deepened the loneliness and isolation of this individual. All their places have turned into nightmares frightening the individual and causing him pain.

2- Specification and particularization

3- Ignoring the place

4- Variety and multiplicity

The place could be accurately specified in a way that doubts you as real. It may also be completely ignored, so the narrator would not describe anything related to it. He may rely on the variety of the places.

The second chapter introduces the description of the place and its function. There are five kinds of place description:

- The direct sensation of the narrator: knowing the place is connected in the mind of the narrator with putting dimensions to it as he depends on his senses to present his description of all the places.
- Successive description: the narrator presents an accurate and comprehensive description of the place.
- A bird's-eye view: the narrator shelters in a high place to watch all the places he wants to describe.
- Narrative description: the narrator mixes description with narration. He does not stop the time of the story. Time goes on to participate in the process of events.
- Narrative dialogue: the description of the place takes place through the dialogue of the characters among each other.

Place in the Syrian Story

(Abd-Elsalam Al-Ojaily, Walid Ekhlasy, and Haidar Haidar as prototypes)

The interest of the modern Arabic critical speech in the place has started since the eighties of the past century, exactly when (Ghalib Halsa) has translated a book entitled "The Aesthetics of Place" for the French (Gaston Bashlar). Many of the Syrian storywriters have taken the place to be a central core in their stories which includes its dimension, meaning, and function. Those storywriters were chosen for their reception of the place. They also represent various stages of the ways in which the Syrian storywriters handled the place as an effective and artistic phenomenon that plays an important role in story narrating.

The first chapter introduces the techniques of place formation in the stories of the three storywriters (Al-Ojaily, Ekhlasy, and Haidar). These techniques are specified with:

1- The dualism of opposite places: this research depends on the notion of dualism of opposite place which (Yuri Lotman) presented in classifying places according to its characteristics, movement, and function.

The dualism of open place/ close place: this dualism goes back to the notion of connection between the narrator or the character who tells the story and the others. This dualism goes in parallel with the (individual/ others) dualism.

The dualism of the city/ non city: the city represents the rejected real place. On the other hand, the place of the non city is specified as nature.

The dualism of old place/ new place: the event circulates around the trail of some characters to keep their old place, and then their failure followed by the rise of the new place instead.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدّس

أولاً : المصادر :

– أعمال القاصين :

0 إخلاصي ، وليد :

- الرواية (5) : دار عطية ، لبنان وسورية ، ط1 ، (د. ت)

تتضمن المجموعات القصصية : التقرير ، دماء في الصبح الأغبر ، الدهشة في العيون القاسية ، زمن الهجرات القصيرة ، الطين ، قصص ، يا شجرة يا ... .

- الرواية (6) ، دار عطية ، لبنان وسورية ، ط1 ، (د، ت) ،

تتضمن المجموعات القصصية : الأعشاب السوداء ، الحياة والغربة وما إليها ، خان الورد ، ما حدث لعنترة .

0 حيدر ، حيدر :

- إغواء ، دار ورد للطباعة والنشر ، سورية ، دمشق ، ط1 ، 2005 م .
- حكايا النورس المهاجر ، دار ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط3 ، 1998 م .
- غسق الآلهة ، دار بترا للطباعة والنشر ، دمشق ، ط2 ، 1995 م .
- الفيضان ، دار ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط4 ، 2006 م .
- الوعول ، دار الحصاد للنشر ، دمشق ، ط2 ، 2000 م .
- الومض ، دار ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط3 ، 1998 م .

• العجيلي ، عبد السلام :

- بنت الساحرة ، دار الشرق ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .
- الحبّ الحزين ، دار الشرق ، بيروت ، ط1 ، 1979 م .
- الحبُ والنفس ، دار الشرق ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

- حكاية مجانين ، دار الشرق ، بيروت ، ط2 ، 1983 م .
- الخائن ، دار الشرق العربي ، بيروت ، ط2 ، (د.ت) .
- الخيل والنساء ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1965 م .
- رصيف العذراء السوداء ، دار الشرق العربي ، بيروت ، (د.ط) ، 1988 م .
- ساعة الملازم ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1951 م .
- فارس مدينة القنطرة (قصة أندلسية) ، دار الشرق ، بيروت ، ط2 ، 1979 م .
- قناديل إشبيلية ، دار الشرق ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) .
- مجهولة على الطريق ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1997 م .

– المصادر العربية القديمة :

• **ابن فارس** :

- مقاييس اللغة ، الجزء الخامس ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د. ط) ، 2002 م .

• **ابن منظور** :

- لسان العرب ، المجلد الثالث عشر ، دار صادر ، بيروت ، (د . ط) ، (د . ت) .

• **الجرجانـــي ، علي بن محمد** :

- التعريفات ، حقّقه وقدم له ووضع فهارسه : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط4 ، 1998 م .

• **الجوهري ، إسماعيل بن حماد** :

- الصحاح (تاج اللغة والصحاح العربية) ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1984 .

• **رضا ، أحمد** :

- متن اللغة ، المجلد الخامس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، (د . ط) ، 1960 م .

0 الفيروزآبادي :

- القاموس المحيط ، الجزء الرابع ، دار الجيل ، (د.ط) ، 1952 م .

ثانياً : المراجع العربية والمترجمة :

• إبراهيم ، عبد الفتاح :

- البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول) ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط1 ، 1986 م .

0 إبراهيم ، علي نجيب :

- جمـــاليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة) ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 1994 م .

0 إبراهيم ، نبيلة :

- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، مكتبة غريب ، (د.ط) ، (د.ت) .

0 ابن سالم ، عبد القادر :

- مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2001 م .

0 أبو رميلة ، هشام :

- علاقات الموحدين بالممالك النصرانية والدول الإسلامية في الأندلس، دار الفرقان، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1984 م .

0 إسماعيل ، عز الدين :

- الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1974 م .

0 أغوسطينوس :

- اعترافات ، تر : الخوري يوحنا الحلو ، دار المشرق ، بيروت ، ط4 ، 1991 م .

0 أوسبنسكي ، بوريس :

- شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 1999 م .

0 باختين ، ميخائيل :

أشكال الزمان والمكان في الرواية ، تر : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1990 م .

0 **البارديي ، محمد** :

- الرواية العربية والحداثة ، دار الحوار ، سورية ، اللاذقية ، ط2 ، 2002 م .

0 **باشلار ، غاستون** :

- جدلية الزمن ، تر : خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1982 م .

- جمـــاليات المكان ، تر : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط3 ، 1987 م .

0 **بحراوي ، حسن** :

- بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية)، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 1990 م .

0 **بدوي ، عبد الرحمن** :

- مدخل جديد إلى الفلسفة ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط1، 1979 م.

- موسوعة الفلـــسفة ، الجزء الثاني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1984 م .

0 **برنس ، جيرالد** :

- قاموس السرديات ، تر: السيد إمام ، ميريت للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2003 م.

0 **بوتور ، ميشيل** :

- بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ،ط3 ، 1986 م .

0 **بورتر ، روي** :

- تاريخ الزمان ، تر : فؤاد كامل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع (150) ، 1992 م .

0 **جينيت ، جيرار** :

- خطاب الحكاية ، تر : محمد المعتصم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط2 ، 1997 م .

0 **الحاجي ، فاطمة سالم** :

- الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً) ، الدار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان ، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى ، ط1، 2000 م .

0 **حسانين ، محمد مصطفى علي :**

- استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل ، رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا نموذجاً) ، دائرة الثقافة والإعلام ، الإمارات العربية المتحدة ، حكومة الشارقة ، ط 1 ، 2004 م .

0 **حسين ، خالد حسين :**

- شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً) ، كتاب الرياض ، العدد (83) ، أكتوبر 2000 م .

0 **حسين ، فهد :**

- المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات الجذوة ، الحصار ، أغنية الماء والنار) ، فراديس ، مملكة البحرين ، ط1 ، 2003 م .

0 **الخراط ، إدوار :**

- الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، دار الآداب، بيروت ، ط1، 1993 م .

0 **خشفة ، محمد نديم :**

- جدلية الإبداع الأدبي (دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1990 م .

0 **خمري ، حسين :**

- فضاء المتخيل ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 2001 م .

0 **ديفيز ، ب س :**

- المفهوم الحديث للمكان والزمان ، تر: السيد عطا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1996 م .

0 **ريكاردو ، جان :**

- قضايا الرواية الحديثة ، تر: صياح الجهيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 1977 م .

0 **سالم ، السيد عبد العزيز:**

- تاريخ المغرب في العصر الإسلامي ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، (د. ط) ، (د . ت) .

0 **شبيل ، عبد العزيز :**

- الفن الروائي عند غادة السمّان ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1987 م .

0 **صالح ، صلاح :**

- الرواية العربية والصحراء ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1996 م .
- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات ، القاهرة ، ط1، 1997 م.

0 **الصالح ، نضال :**

- القصة القصيرة في سورية (قص التسعينيات) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2005 م .

0 **صدوق ، نور الدين :**

- البداية في النص الروائي ، دار الحوار ، سورية ، اللاذقية ، ط1 ، 1994 م .

0 **الصديقي ، عبد اللطيف :**

- الزمان (أبعاده وبنيته)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 1995 م.

0 **طرابيشي ، جورج :**

- شرق وغرب ، رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية) ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 3 ، 1982 .

0 **العاتي ، إبراهيم :**

- الزمان في الفكر الإسلامي (ابن سينا ، الرازي الطبيب ، المعري) ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1993 م .

0 **العبيدي ، حسن مجيد :**

- نظرية المكـــان في فلسفة ابن سينا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط1 ، 1987 م .

0 **عثمان ، بدري :**

- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1986 م .

0 **عزام ، محمد** :

- شعرية الخطاب السردي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2005 م .

0 **غازي ، يوسف** :

- مدخل إلى الألسنية ، منشورات العالم العربي الجامعية ، دمشق ، ط1، 1985 م.

0 **غرييه ، آلان روب** :

- نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم ، لويس عوض ، دار المعارف ، مصر ، (د. ط) ، (د . ت) .

0 **الفريجات ، عادل** :

- النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2002 م .

0 **قاسم ، سيزا** :

- بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، دار التنوير، بيروت ، ط1 ، 1985 م.

0 **القصراوي ، مها** :

- الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2004 م .

0 **كامبل ، روبرت** :

- أعلام الأدب العربي المعاصر ، (المجلد الأول) ، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر ، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ، بيروت ، ط1 ، 1996 م .

0 **الكيلانـــي ، مصطفى**:

- الأدب الحديث والمعاصر وإشكالية الرواية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات ، تونس ، ط1 ، 1990 م .

0 **لحمداني ، حميد** :

- أسلوبية الرواية ، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ، المغرب ، ط1 ، 1989 م .
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط2 ، 1993 م .

0 **مبروك ، مراد عبد الرحمن** :

- بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1998 م .
0 **مجموعة مؤلفين** :
- جماليات المكان ، تر : سيزا قاسم دراز وآخرون ، الدار البيضاء ودار قرطبة ، الدار البيضاء ولبنان ، ط1 ، 1988 م .
0 **مجموعة مؤلفين** :
- طرائق تحليل الســـرد الأدبي ، تر : الحسين سحبان ، وفؤاد صفا وآخرون ، منشورات اتحاد المغرب ، الرباط ، ط1 ، 1992 م .
0 **مجموعة مؤلفين** :
- الفضاء الروائي ، تر : عبد الرحيم حزل ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 م .
0 **مجموعة مؤلفين** :
- مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1 ، 1985 م .
0 **مجموعة مؤلفين** :
- المعجم الفلسفي المختصر ، تر : توفيق سلوم ، دار التقدّم ، موسكو ، ط1 ، 1986 م .
0 **مجموعة مؤلفين** :
- نظرية المنهج الشكلي ، تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، 1982 م .
0 **محمد ، علي عبد المعطي** :
- قضايا الفلسفة العامة ومباحثها ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط2 ، 1984 م .
0 **مراشدة ، عبد الرحيم** :
- الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً) ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ط1، 2002 م .
0 **مرتاض ، عبد الملك** :
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، سلسلة عالم المعرفة (240) ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، 1998 م .
0 **مندلاو** :

- الزمن والرواية ، تر: بكر عباس ، مراجعة : إحسان عباس ، دار صادر، بيروت ، ط1، 1997 م.

0 **مؤنسي ، حبيب** :

- فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د،ط) ، 2001 م .

0 **ميرهوف ، هانز** :

- الزمن في الأدب ، تر: أسعد رزوق ، مراجعة : العوضي الوكيل ، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ، (د،ط) ، 1972 م .

0 **النابلسي ، شاكر** :

- مدار الصحراء (دراسة في أدب عبد الرحمن منيف)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1991 م .

0 **النصير ، ياسين** :

- إشكالية المكان في النص الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986 م .

0 **هاوزر ، أرنولد** :

- الفن والمجتمع عبر التاريخ ، الجزء الثاني ، تر : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط2 ، 1981 م .

0 **همفري ، روبرت** :

- تيار الوعي في الروايـــة الحديثة ، تر : محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1974 م .

0 **ولد محمد ، محمد الحسن** :

- الرواية العربية الموريتانية (مقاربة للبنية والدلالة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1996 م .

0 **ويلك ، رينيه وأوستن وارين** :

- نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى للثقافة والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ط1 ، 1972 م .

0 **اليافي ، نعيم** :

- أطياف الوجه الواحد ، (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1997 م .

0 **ياكبسون ، رومان** :

- قضايا الشعرية ، تر : محمد متولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 م (تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة المعرفة الأدبية) .

0 **يقطين ، سعيد** :

- تحليل الخطاب الروائي (السرد ، التبئير ، الزمن)، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 م .
- قال الراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 1997 م .

0 **يوليوس ، ليبس** :

- بدايات الثقافة الإنسانية ، تر : كامل إسماعيل ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1988 م .

ثالثاً : المجلات والدوريات

0 **أسعد ، سامي** :

- مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، مجلة (عالم الفكر) ، مج (15) ، ع (4) ،1985 م.

0 **بو طيب ، عبد العالي** :

- إشـــكالية الزمن في النص السردي ، مجلة (فصول) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة ، ع (2) ، صيف 1993 م .

0 **جبرا ، جبرا إبراهيم** :

- أنا والمكان ، مجلة (الجيل) ، بيروت ، مج (11) ، ع (11) ، 1990 م .

0 **حافظ ، صبري** :

- الحداثة والتجســيد المكاني ، مجلة (فصول) ، الهيئة المصرية العــامة للكتــاب ، مصر ، مج (2) ، ع (4) ، 1984 م .

0 **حسين ، خالد حسين** :

- المكان الروائي : وظائف وأبعاد (مقاربة نظرية) ، جريدة (الأسبوع الأدبي) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع (1085) ، كانون الثاني 2008 م .

0 **خليل ، لؤي :**

- المكان في قصص وليد إخلاصي (خان الورد نموذجاً) ، مجلة (عالم الفكر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع (4) ، أبريل ، يوليو 1997 م .

0 **زراقط ، عبد المجيد :**

- الزمـــن وآليـــة الســـرد في رواية الظـــل والصـــدى ، مجلة (الموقف الأدبي) ، دمشـــق ، ع (353) ، أيلول 2000 م .

0 **شوابكة ، محمد :**

- دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف ، مجلة (أبحاث اليرموك) ، إربد ، مج (9) ، ع (2) ، 1991 م .

0 **المرعي ، فؤاد :**

- مدارات التاريخ في الرواية السورية ، مجلة (البيان) ، ســـورية ، ع (351) ، أكتوبر ، 1999 م .

الـفـهــرس